ART D'EGLISE

N°102-ŒUVRES D'AUJOURD'HUI

ART D'EGLISE
REVUE TRIMESTRIELLE

Nº 102* - 1er trimestre - 1958
VINGT-SIXIEME ANNEE

Rédaction et Administration :
ABBAYE DE SAINT-ANDRE - BRUGES 3 - BELGI[QUE]

Sommaire

COUVERTURE:

Page I: Baptistère de l'église de Obergöszen, près de Olten (Suisse). Les fonts, en marbre de Ménandre, avec couvercle de bronze, sont de Albert Schilling. Le vitrail, en dalles de verre (H. 2m40) est de Paul Stöckli. 1956.
Page IV: Carlo Paganini. Ange. Bronze. Cimetière de Milan.

* *La présente livraison porte le numéro 102. Nous reprenons ainsi la numérotation suivie de la série d'avant-guerre, à partir de 1927.*

Abonnements *

BELGIQUE: 220 FB - CCP 5543.80, ART D'EGLISE, ABBAYE DE SAIN[T-]ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

ETRANGER: 250 FB, PAR CHÈQUE SUR BANQUE DU PAYS DE L'ABONN[É].

Abonnement de soutien: 500 FB - 10 $ USA.

AMERIQUE et PAYS D'OUTRE-MER: 6 $ PAR CHÈQUE SUR BANQU[E] AMÉRICAINE, AVEC LA COMMANDE. PAYABLE BY BANKER'S CHEQUE WIT[H] THE ORDER.

DEUTSCHLAND: 22 DM, BESCHRÄNKT KONVERTIERBARES DM KONT[O] KÖLN 7405, ART D'EGLISE, ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES [3], BELGIQUE.

ENGLAND: 36 S, PAYABLE BY BANKER'S CHEQUE WITH THE ORDER.

ESPAÑA ** 200 PES, LIBRERIA MARTINEZ PEREZ, BAÑOS NUEVOS, [...] BARCELONA 2.

FRANCE ** 1.200 FF, CCP PARIS 8562.74, DOM LEHEMBRE, 99, RU[E] NOTRE-DAME DES CHAMPS, PARIS 6e.

ITALIA ** 2.500 L, CCP ROMA 1/31.826, ART D'EGLISE, ABBAYE D[E] SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

NEDERLAND ** 17 F, POSTGIRO DEN HAAG 6036.07, ART D'EGLIS[E], ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

SUISSE: 22 FS, CCP BERNE III 19.525, ART D'EGLISE, ABBAYE D[E] SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

* *Les abonnements se prennent pour l'année complète.* — ** *Les tari[fs] particuliers à ces pays ne sont applicables qu'aux abonnés qui souscriven[t] dans leur pays propre. Pour tout autre paiement à destination d[e] l'ETRANGER : 250 FB, au cours du jour.*

Pour les collections de ART D'EGLISE



Notre reliure instantanée pratique amovible permet de conserver intacts les 16 numéros de la Revue qui constituent un tome (4 années), de les consulter commodément, de les détacher au besoin avec facilité

150 FB

Commandez-la à l'ART D'EGLISE
CCP 5543.80. Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique

On peut encore se procurer quelques COLLECTIONS ANCIENNES de notre Revue: 1946-1949
1950-1954
1955-1957
formant 3 tomes, avec tables des matières et des illustrations. Près de 3.000 documents photographiques, plans et dessins. Se renseigner à l'Administration de l'ART D'EGLISE

Nous offrons un abonnement gratuit pour une année aux lecteurs qui peuvent nous retourner les numéros en bon état de l'année complète 1950

Avant de couper une chasuble drapée, *une aube ou un surplis*

demandez le n° 4-1948 consacré à la

FAÇON CLASSIQUE DU

VÊTEMENT SACRÉ

Vous y trouverez: Une doctrine du vêtement; des notions fondamentales sur les formes-types; l'application des principes aux vêtements liturgiques; un choix de photographies des divers ornements.

PRIX :
Belgique et Etranger : 75 FB.
Amérique : 2 $. France : 450 FF.

L'Atelier de l'Art d'Eglise exécute sur commande les chasubles drapées.

EDITORIAL

Here is our new dress... We wish our readers would find it more becoming. Many are those who, for a considerable time, were asking for a handier size. While reducing our review to its present proportions, we strove to spoil neither the quality of its presentation nor the interest of its photographic documents. We hope to have succeeded.

On the other hand, as spirit is not independent from form, since our previous setting prescribed a somewhat solemn tone, the present size will incite to get nearer dialogue. As far as the space will allow, we shall willingly open our columns to our readers and we shall allow a larger part to day-to-day events — in the wide meaning — since we are a quarterly review.

In changing in appearance, we also dropped the article in our title. L'Art d'Eglise will henceforth be called Art d'Eglise. The reason for it is not only graphic. The mere presence of this definite article — unfortunately definite — resulted in regrettable misunderstandings. On account of this article, some readers were inclined to think that the whole contents were presented ex cathedra as reflecting the sole, authentic and official art approved by the Church. We, therefore, deem it better to suppress all equivocal elements in reducing the substantive in our title to a modest (and cautious) indefinite. The position will thus be clearer: the works which we publish appear as Church art (at least in the author's intentions) but not as « The » Church Art. These are nuances, of course, but light as they may be, this is enough not to neglect them.

Besides, our programme will not be materially altered. To renew oneself while retaining one's personality, is not this the only way of carrying on without aging ?

POOR PUBLIC

Let us declare it clearly and frankly : we are beginning to have enough of a sort of stultifying campaign which we see developping with the aid and encouragement of aberrant art critics and an equally unbalanced, snob or, oftener, shy and credulous public. Véronique Filosof's illustrations for the « Bible in Pictures » (La Bible en Images) published by Labergerie are at present meeting with this favour. This affords an opportunity to put dots on the « i ».

Our review has a double end in view. On the one hand, it aims at informing on what is being done at present. This is the ungrateful part of our task, for it contrives us to be neutral, a fact of which, very often, our readers take no account when they reproach us, according to their tastes, with being either too modern or not enough so. Yet we took special care in mentioning that the works reproduced in these pages did not engage our judgment at all. We must add, here, that the question, to us, is not to be or not to be modern. It would be just as absurd to be, as a matter of principle, hostile to all that is modern as to adhere to it on the same principle.

But our review has another aim which, in our opinion, mainly justifies it. It is to bring, in present days researches and endeavours, some basic data which, without pretending at asserting any aesthetic programme, simply wish to recall that art cannot dispense with a just way of doing, which is underlying all style and which, to art, is what common sense is to thought; and that sacred art is more rigorously bound to it that any other. It needs bad faith to deny that sacred art must submit to positive norms, when recent pontifical declarations on this point were clear enough and apply to nothing if they do not concern pictures such as Mademoiselle Filosof's.

But let us give further particulars, since the obvious must be stated. It appears to us that there is an essential discrimination which many neglect or refuse to make : the sensible making of any work of art is one thing, and we must lay stress on this; but another thing is the talent spent on it. Without much talent, it is quite possible to achieve honest and acceptable work — acceptable by the Church, be it said. But with a lot of talent, one can achieve insane work, hence unacceptable. Therefore, those who base their judgment solely on « quality » make an enormous blunder and simply betray the sacred art case.

How do they betray it ? First of all, because they forsake art as such by taking talent only as a criterium for value, as we have just said. Further, and more specifically because, when this is done, they cannot recognise the sacred character of a work of art but in the artist's intention translated by him, and understood by them, in quite an arbitrary and purely subjective manner. This allows for that art critic language, which we know only too well, and which cleverly drowns the fish — and the reader — in a kind of verbal syrup whose obscurity equals only pretension. The art of saying nothing with a lot of very impressive words has been carried to a degree !

Surely, it is important that works of art be fraught with this virtue of quality which the artist's talent achieves, but it is more important still that they remain at man's service, i.e. that they be within the general order of human life for which they are made. It is a deplorable inheritance from romantism to consider that art must be self-sufficient and move in a singular world of its own, created by itself and that, in this strange condition, art must teach life, force itself on us and impose upon us an order of thing quite different from what is in the innermost human nature. Yet, this is the a priori which enthroned itself in the heads of our painters, sculptors and even of our architects, and which can be detected in all the elecubrations showered on us.

Two facts must still be noticed regarding this necessary discrimination between justness and quality. First of all that the primacy of justness is particularly required in the realm of sacred art. It is here, much more than in profane art, that objective values, with all the permanent and universal factors which they ensure, must in some way constitute the rigid frame within whose limits the artist's inventive freedom will develop. Secondly that if there is discrimination between the justness of a work and its quality, it is both striking and enlightening to remark that, at the extremes, they are no longer discernable as they either unite in a same succesful achievement or else, in

the worst of failures, both are lacking. We have a very striking example of the latter case in Mademoiselle Filosof's drawings which are justified by nothing but the anarchic leaning of decadent minds, seeking art salvation amongst the primitive, the children or the lunatics : in all that is not yet or is no longer in the realm of adult humanity.

But one may say : here drawings for children are concerned. I already answered this objection regarding Frère Yves' Missal (A.E. n° 2, 1956, p. 95). It is an aberration to produce childish drawing for children. It is, further, a lie for this child's candour can neither be kept up nor found back by an adult. Modern educational principles quite rightly state that « baby's language » should not be used with children. Why not apply to the pictures what is admitted for the speech ?

We would get out of our realm if we discussed the catechetical value of this biblical teaching through pictures. We simply mention this side of the question to specialists and we would be interested to know what they think of it. Sacred art — is it necessary to stress the point — bears responsabilities going far beyond the artistic ground and particularly when addressing children, i.e. when it wants to educate (« as attention is caught by pictures only » states the advertising notice of Mademoiselle Filosof's book).

A tragic fact is that the chasm between most of the artists and the greater part of the public has become insuperable. The point is not that public taste should be followed. First, this never is true : the public must follow, must be « lifted ». Further, it never had, I would not say such bad taste, but so little taste as at present. Nor should an art « for the people » be produced. We could see the result of this formulae in the socialist realism. No, none of all this but the artist must respect and serve a plain human truth which is not necessarily, for the time being, everybody's, but **is good for all.** I say it again : there is a common sense in art and we never saw, in any realm, common sense impeding either talent or genius.

Now our avant-garde artists completely severed connections not only with the public at large but with art common sense. « High Brow » art which is all the stranger in this time of supremacy of the community « dimension » as the saying so badly has it. High brow art, followed only by High-brows leaving indifferent of bewildered most people, to whom it has nothing eatable to give either. How long, said the great Claudel, will they give us sawdust to eat ?

It is the tragic romantic mistake which we continue to bear; the artist thinks he is compelled to express himself, which he would do sufficiently in forgetting himself. Has he to illustrate a biblical theme, he strives to put his interior life in accordance with the « internal rythm » of the Bible and then brings forth, or at least he thinks he does, this mixture of intentions. But we do not mind the artist's interior life nor are we concerned with his palpitations when pondering over any text, be it a sacred one. We do not want, as Chesterton put it, when Mr. Smith describes moonlight that he depicts Mr. Smith's ruins in the moonlight. We want something simpler and, above all, more objective. Interioration is our business, our own as a public : do not, therefore, force yours upon us, just lay down the conditions leading to ours, that is all we want from you o sterile, prententious artists !

What else shall we say ? Simply wish that one day or the other some good faith and reasonable artists, seizing their head with both hands will wonder whether, instead of allowing the common sayings of a revolutionary conformism to carry them on, they would not to better in returning to school, not to the school of realism but of reality — and the external one, if you please.

And so that no misunderstanding whatever be left, let us also place on the pilori those images of the **Saint Joseph Continuous Sunday Missal** which has just come out (yes : in 1957 !) published by the Catholic Book Publishing C° of New York. We would blush to add, here, the slightest commentary to our consternated reprobation. Yes, poor public, really, which is shamelessly mocked either in trying to amaze it with cerebral exercices or else in flattering its most vulgar sentimentality !

Dom Samuel STEHMAN.

DECORATION OF THE CHASUBLE

Very often, work-rooms or studios send us inquiries regarding decorative designs to adorn chasubles. We already gave some (see n° 4/1946, 2/49, 2, 3 and 4/51-52 and 3/54) and we shall give more of them. However, the very spirit of the classical chasuble, such as we expound it, can hardly do with a kind of decoration which, on the one hand, one would expect on a plain surface rather than on a draped vestment and, on the other hand — and this is the point on which we wish to lay stress — is rather contradictory to the very concept of a garment. Let us try and clear up the situation.

First of all, we must be quite convinced that, according to its definition, the chasuble is not, in the first place, something to **be adorned** or trimmed, but a thing to be done, to elaborate; a dress to be achieved. Therefore, the first and main question regarding it is not a matter of prettiness or of gorgeous appearance, in short : of **effectiveness,** but a matter of structure. This is a very important distinction for, the whole idea of this vestment depends upon it. And we must add that, very often, the right order of things is reversed i.e. that the effectiveness is the first end in view and structure seems only to come second nay, is subordinate to the strikingness aimed at. This is just why we wish to call the attention to and underline the vestment in itself, as a dress and, therefore, on its fashion problem.

From this point of view, we must consider two factors : first the cut and, then the decoration. We shall not dwell here on the very plain cut of the draped chasuble. But what about the decoration and how shall we preserve this first character as a vestment, as we have just mentioned it ?

When decorating a chasuble is contemplated, one immediately thinks of **designs.** This is quite normal since we are not used to see anything but symbolical designs relating to mass, Christ, the Virgin and liturgical seasons... Let us say at once that this is a misconception of the Church vestment as such. The symbolical design neither gives its character nor **adds anything to it.** For, on the one hand, what accounts for its religious character is the fact that it is a kind of dress, of a special structure, worn only in Church and for liturgical functions and is, consequently, actually and even let us say, historically bound to liturgy. And, on the other hand, a symbolical design placed on the chasuble adds nothing to it but, on the contrary, **suppresses** it by attracting the whole attention and a kind of attention which is, besides, quite different from what should apply to the chasuble **as vestment.** This design is like a sentence which one would read without, and quite naturally, taking any notice of the kind, colour or shape of the paper on which it is written. This design is speaking in religious language, that is right (and would Heaven that it also spoke in artistic language !) but, first, its message is necessarily too limited, too singular (only one side of the religious mystery may be suggested) and

then this is a kind of speech which has no connection with the sacred vestment and could just as well (or rather far better) be used elsewhere. A symbol may perfectly well be appreciated but this does not justify its mixing with the vestment for we no longer know then what the matter is : there are two things which cannot possibly make one...

The want of a symbolic design is, therefore, showing that we have not got into the real meaning of the sacred vestment. For, in the first place, it is a dress, i.e. it is intended to dress and, only in the second place, to ornate. Therefore all that will serve to bring out this function of the vestment without altering this order of values will be acceptable as decoration and it is far better to leave out anything likely to put it to oblivion. Such decoration, even very clever in itself, is then **disordinate** : for then it is not treated enough as a vestment, as a sacred vestment which, less than any other, may yield to accessory elements. The most typical example of this disorder in relative values is, no doubt, the painted or embroidered pannel which, for the last century or so, it has been the habit of placing on the back of chasubles, where the orphreys meet (we are talking of the so-called gothic chasubles which, as everyone knows, were born four centuries after the gothic age).

This example will give us an opportunity of specifying the original mistake. We have just said that we must not think of « symbolical design » when we mention « decoration ». But this habit was taken because we lost the correct notion of decoration while losing the notion of the very structure of the vestment. We wanted to **ornate** the orphreys because we forgot that orphreys were precisely the decoration of the chasuble; but this could no longer be realised because the structure of the vestment was wrong. It had lost its character and it was then necessary to try and give it one ! One endeavoured, through this overcharge, to make up for a fundamental want; one wanted to recapture, through an external and anecdotic factor attracting the attention, the initial fact that these bad chasubles **conveyed** nothing. It was, to some extent, like that kind of advertising which is all the more eloquent that the quality of the product is doubtful... Or else, like some modern house whose architectural poverty is such that a nice painting on the wall or on the ceiling or a big vase or a large plant in a corner are absolutely needed because these houses, in themselves, i.e. through their architects, are **nothing**...

Once the structure of the chasuble is good and once it is well draped, these pannels, symbols and **diversions** are no longer needed. But what, then, de we want or, at least, what can be used as decoration ?

If the reader has kept in his mind or if he is looking at the plates on which we described the gradual deformation of the primitive and characteristic shape of the chasuble, he will better grasp what we develop here. For instance, this characteristic shape, which is the shape of **enveloping** dress (a cone) and **draped** (on the forearms) is better judged in dimensions : general volume of the envelopement, secundary dimensions of the folds and of the cloth in itself. It goes without saying that the latter is the least easy to convey. It is just here that the part of orphrey comes to play, a part which might be called architectonic in the meaning that the aim of this trimming is essentially to bring out (particularly when it is thin) a non perceptible dimension, which is the volume of the cloth, in the same way as, in a sketch, the shadow along a line, which is in itself only a surface, suggests depth.

It is generally said that the first object of orphrey is to conceal the long seam at the front of the chasuble. This is, to us, incomplete as explanation. It is a fact that the orphrey hides this seam, but we do not see why this should be its sole raison d'être. A seam must not necessarily be covered and, as far as the chasuble is concerned, the other seams (fastening the cloth in width) are not. The orphrey on the long vertical seam is more easily understandable and gains in meaning if we consider its part as being of creating on the cloth of the vestment a dimension value answering its general plastic appearance.

To fill this part, the orphrey must be a rather thin braid, which means that its breadth must hardly exceed the hem width. Unseen here, since they are inside, the hems have often this expressive use besides their practical one. Added to the volume expression, there is the surface expression. In smaller pieces, the hem proportion may become architectonic in relation to the surface : this will be the case in the corporal. As regards orphrey, when this is broader, it loses its volume expression to become a surface relation. This is the reason why a thin orphrey must be plain, whilst a broader orphrey (from about 2 inch.) must be treated as a surface element. Hence, the part which it plays in relation with the chasuble cloth must be underlined by the introduction, in the orphrey, of secundary connections. Some divisions must be brought into it, or designs spread in accordance with a certain rythm will be selected for this band to make it appear as a surface, just in the same way as this trimming brings out the surface of the cloth on which it is laid.

It is interesting to notice that a confirmation of this is found in the so-called Roman chasuble, which appeared after the Trente Concile. This model confirms the evolution which had more and more reduced the cone of the chasuble, as a result of a heavy decoration of the cloth stiffening it and thus preventing its draping. (Influence which is not only material : just as the weakening of the structure notion led to decoration of the cloth, this decoration becoming of an exaggerated importance, completely pushed the original structure into oblivion). In the light of what we have just seen, it is clear that this « Roman » shape **transposes into surface** the dimensions values of the primitive chasuble : its rounded plane silhouette takes the place of the spheric enveloping volume; the damask cloth will take the place of the secundary draped volume; the orphrey stripes, which grew in breath importance, cease to be a kind of nerve bringing out the cloth thickness and become surface relations. This shape, be it noted, is therefore consequent; it will be, however, easily admitted that we rather prefer reverting to the original and really distinctive type of enveloping vestment, while keeping its plastic characteristics.

Dom Samuel STEHMAN.

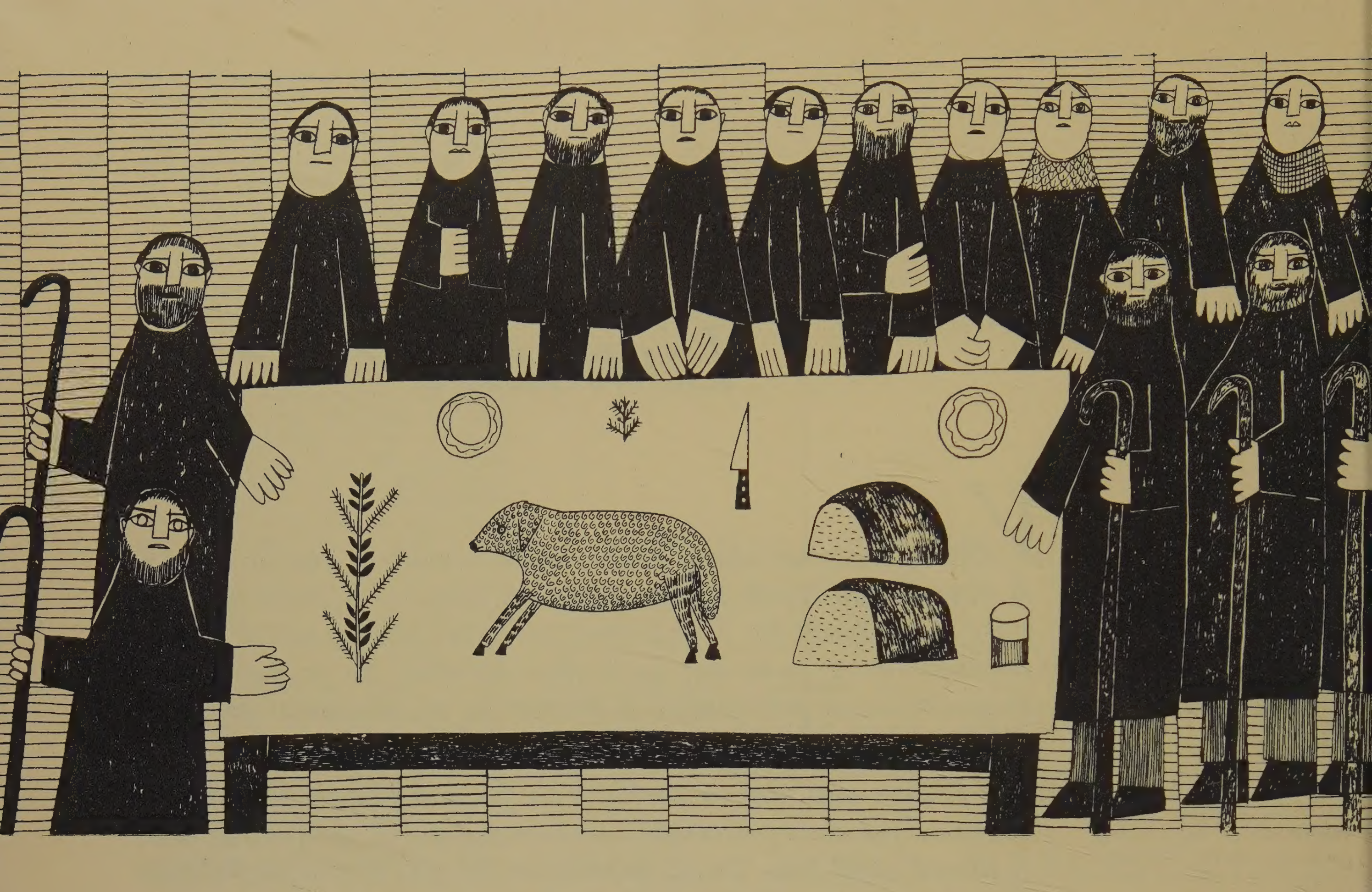
Liminaire

VOICI donc notre nouvel habit... Nous souhaitons que nos lecteurs le trouvent plus seyant. Ils sont nombreux, ceux qui, depuis longtemps, nous demandaient un format plus maniable. Notre souci a été, en ramenant notre revue aux proportions actuelles, de ne pas nuire à la qualité de sa présentation, à l'intérêt de ses documents photographiques. Nous espérons y avoir réussi.

D'autre part, comme l'esprit n'est pas indépendant de la forme, de même que notre présentation antérieure imposait quelque solennité, le format actuel nous semble inciter à un ton plus proche du dialogue. Dans la mesure où l'étendue des matières le permettra, nous ouvrirons volontiers nos colonnes à nos lecteurs, et ferons à l'actualité, au sens large, puisque nous sommes trimestriels, une plus large part.

En changeant d'aspect, nous avons aussi laissé tomber l'article de notre titre. L'Art *d'Eglise se nomme désormais* Art *d'Eglise. Le motif n'en est pas seulement d'ordre graphique. La seule présence de cet article défini — fâcheusement défini — nous a valu quelques confusions regrettables. A cause de cet article, certains de nos lecteurs avaient tendance à croire que tout ce que nous présentions leur était proposé,* ex cathedra, *comme reflétant l'unique, l'authentique et l'officiel art que sanctionnât l'Eglise. Aussi croyons-nous bien préférable de couper court à toute équivoque en ramenant le substantif de notre titre à un modeste (et prudent) état d'indéfini. Ce sera donc plus clair : les œuvres que nous publions se présentent comme art d'Eglise (à tout le moins par le propos de leur auteur), mais non pas comme l'art — exemplaire — de l'Eglise. Ce sont là, bien sûr, des nuances. Si peu qu'elles aient de poids, c'était assez pour ne pas les négliger.*

Au reste, rien d'important n'est changé dans notre programme. Se renouveler en restant soi-même, n'est-ce pas la seule manière de continuer sans vieillir ?



PAUVRE PUBLIC

Disons-le très net : nous commençons à en avoir assez d'une certaine entreprise d'abrutissement que nous voyons se développer à la faveur d'une critique d'art aberrante et d'un public également désaxé, ou bien snob, ou, le plus souvent, timide et crédule. Les illustrations de Véronique Filozof pour la *Bible en images* publiée par Labergerie jouissent en ce moment de cette faveur. C'est l'occasion de mettre les points sur les i.

Le but de notre revue est double. D'une part, elle entend documenter sur ce qui se fait aujourd'hui. Cette partie de notre tâche est ingrate, car elle nous oblige à une certaine neutralité dont, parfois, nos lecteurs ne tiennent pas compte, et ils nous font grief, selon leurs goûts, d'être trop modernes ou de ne l'être pas assez. Nous avons pris pourtant le soin de mentionner que les œuvres reproduites dans ces pages n'engagent pas notre jugement. Mais ajoutons ici qu'à notre sens la question n'est pas d'être moderne ou non. Il serait aussi absurde d'être en principe hostile à ce qui est moderne que d'y être acquis par principe.

Mais notre revue a encore un autre but, et c'est, à nos yeux, ce qui surtout la justifie. C'est d'apporter dans les recherches contemporaines quelques données de base, qui, sans prétendre édicter un programme d'esthétique, veulent, plus simplement, rappeler que l'art ne peut se dispenser d'une juste manière de faire, d'ailleurs sous-jacente à tout style, qui est à l'art ce que le sens commun est à la pensée; et que l'art sacré y est tenu plus rigoureusement qu'aucun autre. Il faut être de mauvaise foi pour nier que l'art sacré doive

se soumettre à des normes positives, alors que de récents documents pontificaux se sont exprimés là-dessus en termes assez nets, et qui ne s'appliquent à rien, s'ils ne s'appliquent pas à des images comme celles de Mlle Filozof.

Mais apportons encore une précision, puisqu'il faut préciser l'évidence. Il est une distinction qui nous paraît capitale, et que beaucoup négligent ou refusent de faire : la facture sensée d'une œuvre d'art est une chose, et c'est là-dessus que nous insistons; mais autre chose est le talent qui s'y dépense. On peut, sans beaucoup de talent, faire œuvre honnête et acceptable — par l'Eglise, entendons-nous. On peut, avec beaucoup de talent, faire œuvre insane, partant inadmissible. Ceux donc qui ne jugent que sur le talent et sur la « qualité » commettent une énorme bévue et trahissent proprement la cause de l'art sacré.

Comment la trahissent-ils ? D'abord parce qu'ils trahissent l'art tout court, en prenant pour critère de valeur, nous venons de le dire, le seul talent. Ensuite, et plus spécifiquement, parce que, ceci fait, ils ne peuvent plus reconnaître le caractère sacré d'une œuvre que dans une intention de l'artiste traduite par celui-ci et comprise par eux de façon tout à fait arbitraire et purement subjective. Cela permet ce langage de la critique d'art que nous ne connaissons que trop, et qui noie savamment le poisson — et le lecteur — dans une mélasse verbale dont l'obscurité n'a d'égale que la prétention. On est devenu très fort dans l'art de ne rien dire avec beaucoup de mots, et combien impressionnants !

Il est certes important que les œuvres d'art possèdent cette vertu de qualité que leur confère le talent de l'artiste, mais il est plus important encore qu'elles restent au service de l'homme, c'est-à-dire qu'elles s'inscrivent dans l'ordre général de la vie humaine, pour quoi elles sont faites. C'est un fâcheux héritage du romantisme de considérer que l'art doit se suffire et évoluer dans un monde singulier qu'il créerait lui-même, et que, dans cette étrange condition, l'art doit enseigner la vie, s'imposer à nous et nous imposer un ordre de choses différent de celui qui est inscrit dans notre nature d'hommes. Voilà pourtant l'a priori qui est entré dans la tête de nos peintres, de nos sculpteurs, voire de nos architectes, et qui se lit en filigrane dans toutes les élucubrations dont on nous gratifie.

Deux choses encore doivent être remarquées au sujet de cette nécessaire distinction de la justesse et de la qualité. Tout d'abord, que le primat de la justesse est tout particulièrement requis dans le domaine de l'art sacré. C'est que là, beaucoup plus que dans le profane, les valeurs objectives, avec ce qu'elles assurent de permanence et d'universalité, doivent fournir en quelque sorte le cadre ferme dans les limites duquel se déploie la liberté d'invention de l'artiste. Ensuite, s'il y a bien distinction entre la justesse d'une œuvre et sa qualité, il est frappant et instructif de remarquer qu'aux extrêmes, elles ne se distinguent plus guère, soit qu'elles s'unissent dans une même réussite, soit que, dans les pires échecs, elles soient également absentes. Nous avons de ce dernier cas un très bon exemple dans les dessins de Mlle Filozof, que plus rien ne justifie, sinon le penchant anarchique des esprits décadents à chercher le salut de l'art du côté des primitifs, des enfants et des fous — de tout ce qui n'est pas encore ou qui n'est plus du monde de *l'humanité adulte*.

Mais il s'agit de dessins pour enfants, me dira-t-on. J'ai déjà répondu à cette objection à propos du missel de Frère Yves (*A. E.*, nº 2, 1956, p. 95). C'est une aberration de faire pour des enfants des dessins enfantins. C'est, en outre, un mensonge, car la naïveté de l'enfant, un adulte ne la garde pas plus qu'il ne peut la retrouver. Les principes modernes de l'éducation enseignent fort justement qu'il ne faut pas « parler bébé » avec les enfants. Ce que l'on a compris pour la parole, pourquoi ne pas l'admettre pour les images ?

Nous sortirions de notre rôle en parlant de la portée catéchétique de cet enseignement biblique par l'image. Nous signalons seulement cet aspect de la question aux spécialistes, et nous sommes curieux de savoir ce qu'ils en penseront. L'art sacré, faut-il le souligner, porte des responsabilités qui débordent le domaine artistique, et singulièrement lorsqu'il s'adresse à des enfants, c'est-à-dire lorsqu'il se veut éducatif (« l'attention n'étant captée que par les images », dit la notice de lancement du livre de Mlle Filozof).

Ce qui est tragique, c'est que le fossé est devenu infranchissable entre la plupart des artistes et la plus grande partie du public. Non qu'il faille suivre le goût du public. D'abord, ce n'est jamais vrai : au public de suivre, d'être « élevé ». Et ensuite, il a rarement eu, je ne dis pas aussi mauvais goût, mais aussi peu qu'aujourd'hui. Et ce n'est pas non plus qu'il faille faire de l'art « pour le peuple ». On a vu ce que cela a donné du côté du réalisme socialiste. Non, rien de tout cela; mais ce que l'artiste doit respecter, ce qu'il doit servir, c'est une simple vérité humaine qui n'est pas nécessairement, dans le présent, celle de tout le monde, mais *qui est bonne pour tout le monde*. Je le répète : il y a un bon sens de l'art, et



l'on ne voit pas qu'en aucun domaine le bons sens ait empêché le talent ni le génie, ni qu'il les ait freinés.

Or, nos artistes d'avant-garde ont perdu tout contact, non seulement avec le commun du public, mais avec le sens commun de l'art. Art de mandarins, bien étrange en un temps où la « dimension » communautaire, comme on dit (si mal) s'affirme primordiale. Art de mandarins, qui n'est suivi que par des mandarins, et qui laisse indifférents ou ahuris le plus grand nombre, à qui d'ailleurs il n'a rien à donner de comestible. « Jusques à quand, disait le grand Claudel, nous fera-t-on manger de la sciure de bois ? »

C'est l'erreur fatale du romantisme que nous ne cessons de porter : l'artiste se croit chargé de s'exprimer lui-même, ce qu'il ferait bien assez en s'oubliant. A-t-il à illustrer un sujet de la Bible, il tâche à mettre sa vie intérieure au « rythme intérieur » de la Bible, et il projette alors, ou il croit projeter cette mixture d'intentions. Mais la vie intérieure de l'artiste, cela nous est bien égal, et sa palpitation au contact d'un texte, fût-il sacré, ne nous importe pas plus. Nous ne demandons pas, comme disait Chesterton, que lorsque Mr. Smith nous décrit un clair de lune, il nous dépeigne les ruines de Mr. Smith au clair de lune. Nous demandons quelque chose de plus simple et, surtout, de plus objectif. L'intériorisation, c'est notre affaire, à nous, public : ne nous imposez pas la vôtre, posez seulement les conditions de la nôtre, c'est tout ce qu'on attend de vous, ô stérile, ô prétentieux artiste !

Que dire encore ? Sinon souhaiter que des artistes de bonne foi et de quelque raison se prennent un jour la tête entre les mains et se demandent si au lieu de se laisser porter par les lieux communs d'un conformisme révolutionnaire, ils ne feraient pas mieux de retourner à l'école, non pas du réalisme, mais de la réalité — extérieure, s'il vous plaît.

Et pour qu'il n'y ait vraiment aucune chance d'équivoque, mettons aussi au pilori ces images du *Saint Joseph Continuous Sunday Missal* que vient de lancer (oui : en 1957 !) la *Catholic Book Publishing Co* de New York. Nous rougirions, ici, d'apporter le moindre commentaire à notre réprobation consternée. Pauvre public, vraiment, de qui l'on se moque sans vergogne, soit en cherchant à l'épater par des exercices cérébraux, soit en flattant sa plus vulgaire sentimentalité !

Dom Samuel STEHMAN.





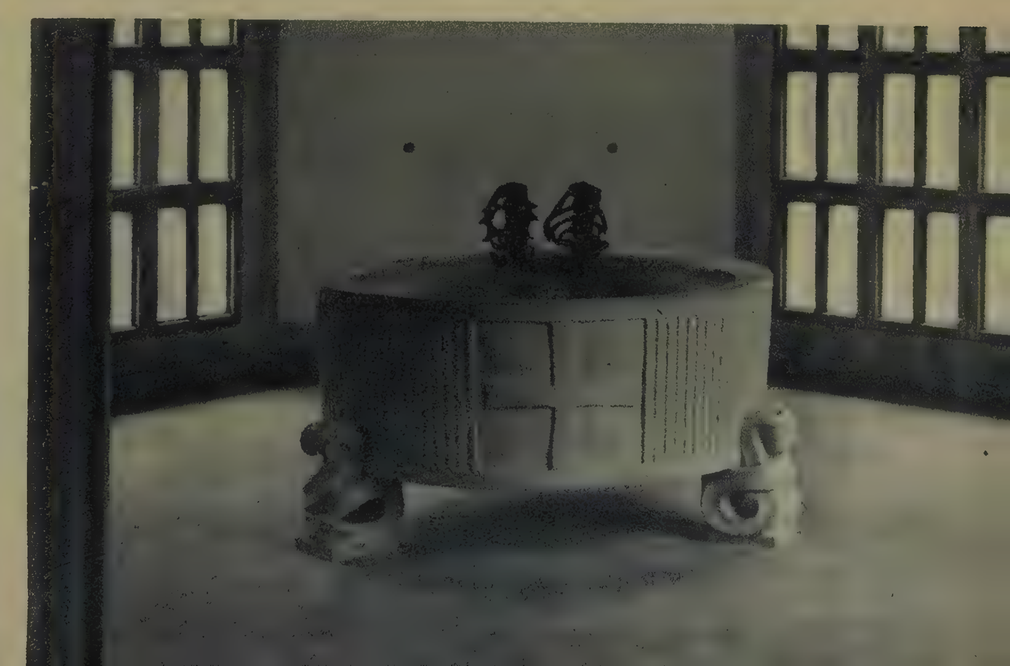




Ci-dessus : Deux illustrations en couleurs
du « St. Joseph Continuous Sunday Missal » :
uxième et troisième promesse du Sacré-Cœur.

droite, en haut : Fonts baptismaux de l'église
de Fossé (Ardennes), par Szekely et Borderie.
(Photo Dalmas/Lysiane Dehuz.)
xemple typique (mais de moins en moins rare)
d'un certain goût du bizarre et de l'informe,
que les entêtés zélateurs du dernier cri
ent à ennoblir du nom de « vision nouvelle ».
Deux simples questions :
Combien de temps durera cette nouveauté ?
Cette « vision » est-elle celle de l'Eglise ?
l'on compare avec une autre œuvre moderne,
mais pleine de dignité :
cette cuve baptismale (ci-contre)
u sculpteur Albert Schilling (voir pp. 18 à 20),
ous avons reproduite dans notre n° 3 de 1953
consacré à la Suisse alémanique.

Aux pages précédentes :
Illustrations de Véronique Filozof,
la « Bible en Images », Ed. Labergerie, Paris.
Page 3 : La manducation de l'agneau pascal.
Page 4 : « Les Israélites poussent des cris et,
du fond de leur esclavage,
leur plainte monte jusqu'à Dieu ».



O
I
SANCTA
OLEA
Ch
Ch



Hollande :
LEO BROM.

Page de gauche : 1. Ampoules pour les saintes huiles. Argent. 1955.
2. Calice et patène en argent et or. Décor buriné. 1957.
Ci-dessus : Calice en argent et or. Nœud en émail. 1957.
Nous avons consacré à la famille d'orfèvres Brom, d'Utrecht, notre n° 4 de 1947.


SANCT·PIAT·MART

LEO BROM.

Page de gauche :
Reliquaire de saint Piat, pour l'église Saint-Piat, à Tournai. 1957.
Le buste est en argent, grandeur naturelle.
La cassette qui sert de socle est de métal doré,
et se divise en douze panneaux en émail champlevé.
Les intervalles des panneaux et le dessus sont sertis de pierres précieuses, améthyste, carnéole, onyx variés, cristal de roche, agathe, lapis lazuli, nacre, quartz rose, jaspe, malachite, etc., et de boutons de bronze forgé.
Les six supports de la cassette, formés chacun de quatre clous de bronze, rappellent les clous qui furent, selon la tradition,
enfoncés dans le corps de saint Piat.
Ci-contre :
Crucifix d'autel, en bronze, à la cathédrale de Roermond. 1955.
Ci-dessous:
Trône épiscopal, en bronze, à la cathédrale de Roermond, 1956.
(Photos Hulskamp.)

LEO BROM.

Ci-contre :
1. Calice en argent avec émail et filigranes d'or. 1957.
2. Ampoules pour les saintes huiles. Argent niellé. 1956.
Ci-dessous :
Ostensoir. Argent doré et pierreries.
Nœud en ivoire. 1956.

Page de droite .
1. Reliquaire du saint Curé d'Ars,
en argent et ébène, avec émaux. 1957.
2. Revers d'une croix de procession en argent
exécutée pour Son Exc. Mgr A. Jansen,
évêque de Rotterdam. 1956.
3. Banc de communion, en bronze,
à la basilique Saint-Plechelme, à Oldenzaal.



H·PAST·
VAN
ARS
PATROON
VAN
DE·PRIES-
TERS
BID·VOOR
ONS



Italie :

CARLO PAGANINI.

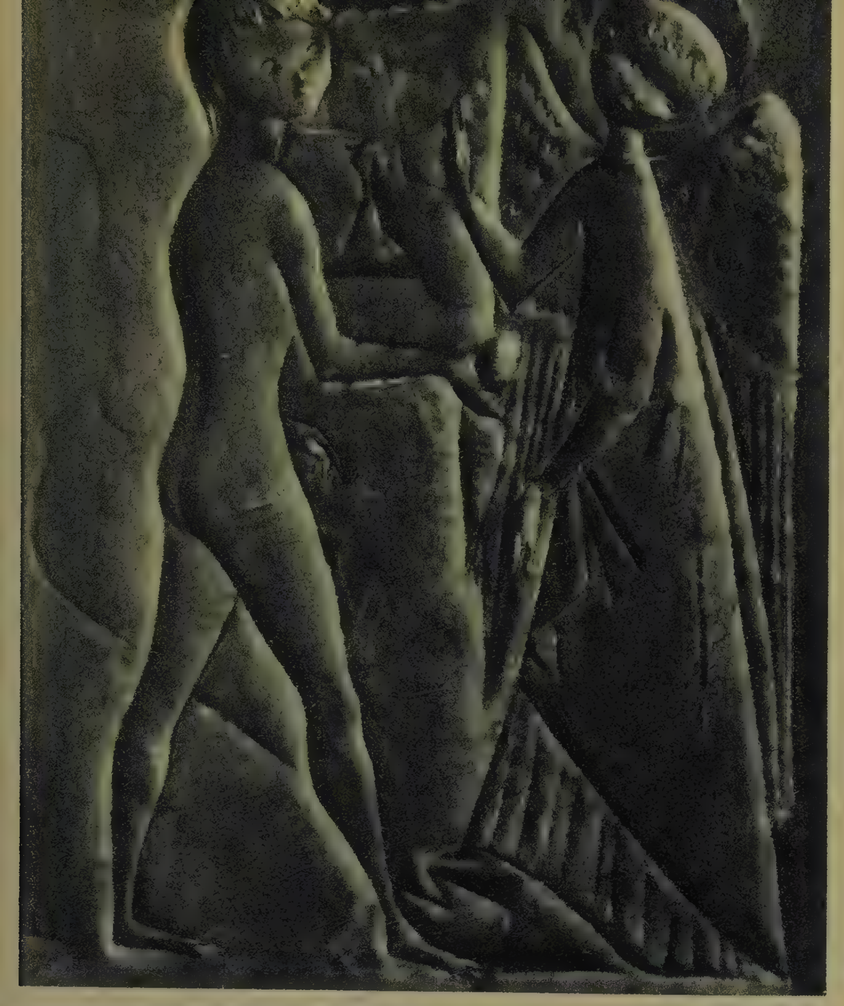
Page de gauche :
Annonciation. Bronze.
(Milan, Galleria dei Contemporanei.)
Ci-contre :
Crucifixion, étude pour un chemin de croix.
Ci-dessous : Ange. Bronze.



Ce jeune scuplteur milanais apporte incontestablement, outre la qualité artistique de ses œuvres, quelque chose de nouveau.
Le parti qu'il tire, en particulier, de la technique du repoussage est plein de saveur et de charme.
Au reste, la grâce de ses compositions s'arrête subtilement en deçà de la mièvrerie.
Ses rondes-bosses affirment d'ailleurs une sobre fermeté.
Le caractère religieux de ses œuvres tient plus à la noblesse de leur structure qu'au sentiment.
Voir aussi l'ange de la page IV de la couverture.



CARLO PAGANINI.
Ange de la Résurrection. Bronze.







CARLO PAGANINI.

Ci-contre :
1. Tobie et l'ange. Cuivre repoussé.
2. Madone. Argent repoussé.
Ci-dessus : Ange. Marbre.

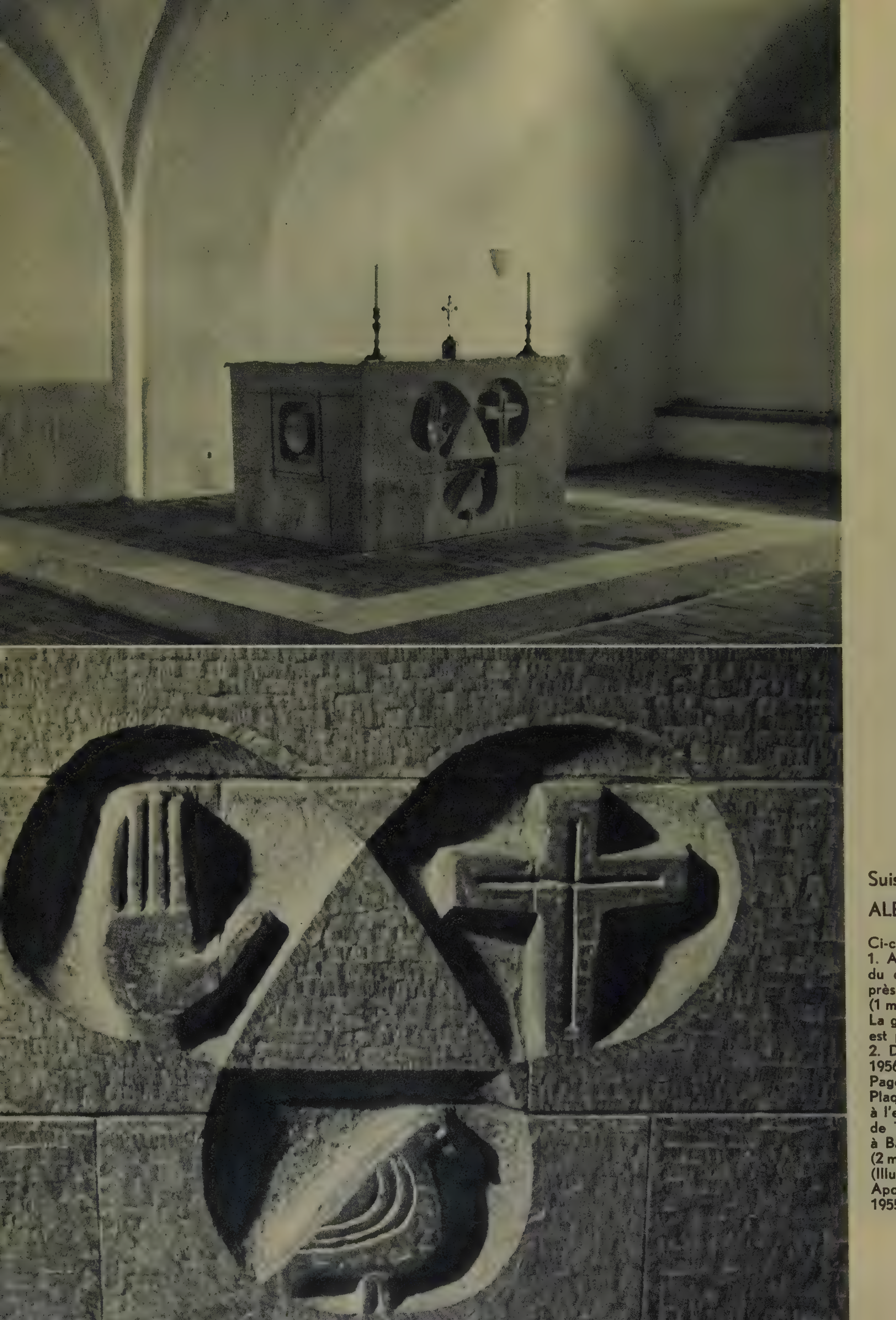


Page de gauche :
O. ZADKINE, Paris.
Christ, taillé à même un tronc d'orme. 1950-53.
Hauteur : 6 mètres.
Acquis par l'Etat français
pour l'église de Caylus (Tarn-et-Garonne).
Œuvre forte
mais qui s'écarte des normes
de l'iconographie chrétienne.

Page de gauche :
MARCELLO MASCHERINI, Trieste.
Christ aux outrages. Bois.
(Photo Giacomelli.)

THEODORE STRAWINSKI, Genève.
Ci-contre :
Saint François aux stigmates.
Projet de mosaïque (gouache). 1957.
Ci-dessous :
Mosaïque exécutée pour une banque.
Nous donnons cette œuvre profane
parce qu'elle manifeste
les possibilités de cet artiste.
Il n'y aurait à changer que le sujet
pour avoir une décoration murale
qui serait admirable dans une église.
(Photo Trepper.)





Suisse :

ALBERT SCHIL

Ci-contre :
1. Autel de la cry
du dôme d'Arlesh
près de Bâle.
(1 m × 1 m × 1 m)
La garniture d'aute
est provisoire.
2. Détail de la sc
1956.
Page de droite :
Plaque sculptée
à l'entrée de l'égli
de Tous-les-Saints,
à Bâle
(2 m 80 × 2 m 80).
(Illustration de
Apoc. 21, 12-14.)
1955.





ALBERT SCHILLING.
Madone.
Bois polychromé.
Exécutée pour l'église de Riehen.
1953.

REVUE DES REVUES

Le *Concours International pour la Basilique de Syracuse* a été sans conteste l'événement le plus marquant de l'année 1957 en matière d'architecture religieuse. Il s'agissait de fixer les plans d'un sanctuaire aux dimensions exceptionnelles, capable de contenir vingt mille personnes et entouré du groupe de bâtiments annexes nécessaires au pèlerinage et à la paroisse. Le tout serait placé en plein centre archéologique de Syracuse sur un terrain aux dimensions relativement modestes. Aucune exigence d'esthétique ou de liturgie n'entrait dans les conditions du concours.

Au total, quatre-vingt-onze projets furent présentés. Après quelques péripéties dont certaines semblent avoir été dramatiques, un jury de onze membres (parmi lesquels trois architectes non-italiens) désigna comme vainqueur, à l'unanimité moins une voix, le projet de deux jeunes architectes de Paris, MM. Andrault et Parat.

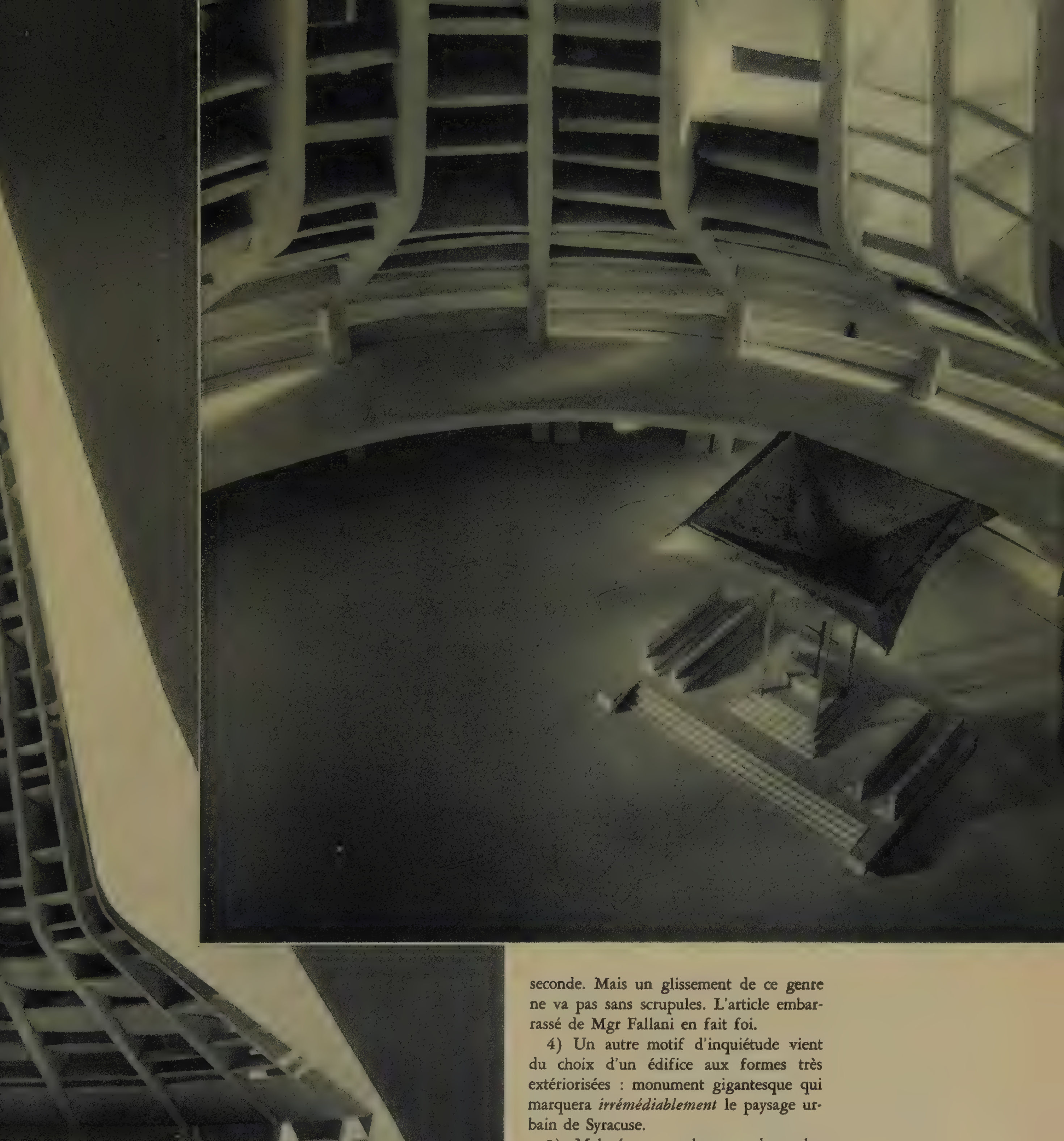
Dès que ce choix fut connu (et cela nous reporte au début de mai), une forte polémique s'engagea, qui n'a fait depuis que s'amplifier. Nous examinerons brièvement ici les données que nous offrent les principales revues intéressées.

A. - Un numéro spécial de *Fede e Arte* (juillet-août-septembre 1957) est entièrement dédié au concours dont il donne, en qualité d'organe de la Commisson Pontificale d'Art Sacré, la relation détaillée (en particulier le journal des travaux de la Commission), une abondante documentation photographique et, enfin, une série de déclarations émanant des principaux membres du jury. Relevons dans ces textes quelques points caractéristiques.

1) On regrette généralement que les grands maîtres de l'architecture religieuse contemporaine soient restés volontairement à l'écart du concours. Le résultat en a été faussé dans une certaine mesure.

2) La quantité considérable de projets envoyés ne supplée pas au manque de qualité. Tous ceux qui ont vu l'ensemble des maquettes manifestent leur perplexité devant l'extrême confusion des formes et des idées.

3) Le jury s'est senti placé devant une double tâche : celle de découvrir le meilleur projet et celle d'approuver et de lancer une tendance valable pour l'avenir. Les textes donnent à penser qu'il s'est d'abord concentré sur la première de ces tâches pour se laisser ensuite hypnotiser par la

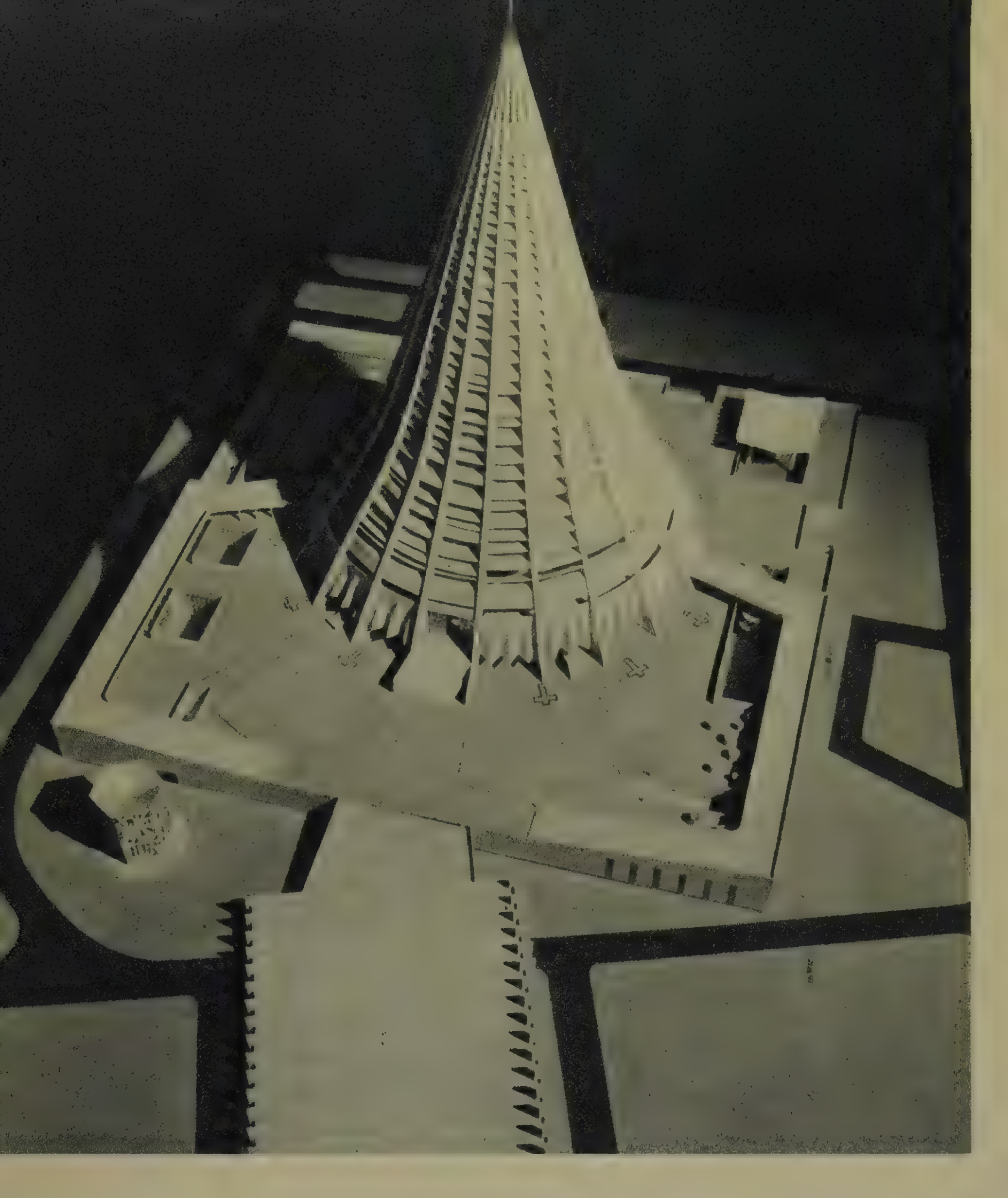


seconde. Mais un glissement de ce genre ne va pas sans scrupules. L'article embarrassé de Mgr Fallani en fait foi.

4) Un autre motif d'inquiétude vient du choix d'un édifice aux formes très extériorisées : monument gigantesque qui marquera *irrémédiablement* le paysage urbain de Syracuse.

5) Malgré ces quelques ombres, les membres du jury se félicitent du succès du concours, de la valeur des projets primés, du choix d'une tendance indiscutablement actuelle. Le projet vainqueur reçoit les plus chauds éloges (plus mitigés cependant chez le professeur Schwartz et purement implicites chez M. Vago). Ces éloges concernent d'une part les qualités esthétiques de l'œuvre (p. ex. « clarté »,

Architectes
Michel Andrault
et Pierre Parat, Paris.
Projet primé
pour la basilique de
la Madone des Larmes,
à Syracuse.
1. Coupe transversale
de la maquette.
2. Maquette, vue intérieure.



« noblesse des formes »), de l'autre son expressivité religieuse (« géométrie mystique », « montée vers l'idéal », etc.). Sur ce dernier point, les remarques du professeur Luis Moya, de Madrid, sont particulièrement caractéristiques. Pour lui, le projet a l'avantage de traduire « une ingénuité d'enfant ou de barbare ». L'intérieur, par exemple, donnera une impression de vertige, de désir, d'angoisse, c'est-à-dire « la seule impression religieuse capable d'émouvoir aujourd'hui les masses ». L'éminent membre du jury (par ailleurs très sévère pour le subjectivisme moderne) voit là une parfaite correspondance entre l'architecture et la signification profonde du miracle des larmes.

6) Notons, pour terminer, que *Fede e Arte* ne fait pas la plus légère réserve sur le choix du jury. Il est vrai que son directeur, Mgr Fallani, faisait partie de ce dernier. Nous savons par ailleurs que S.E. le Cardinal Costantini a, lui aussi, approuvé le projet. Cette attitude nous étonne de la part d'une revue qui nous avait habitués à des mises au point très sévères. (Mais c'était généralement en matière de sculpture et de peinture, et l'architecture peut, à première vue, paraître moins compromettante.)

B. — Le docteur Hugo Schnell, directeur de la revue *Das Münster,* consacre au concours (dans le numéro de mai-juin), un article détaillé qui est sensiblement dans le ton de *Fede e Arte*. Il fait, lui aussi, l'éloge du lauréat. Nous nous demandons cependant si son goût personnel ne le porterait pas plus volontiers ailleurs. Ainsi affirme-t-il que les meilleurs travaux étaient ceux qui manifestaient un programme liturgique bien déterminé (ce qui n'est manifestement pas le cas du projet vainqueur). Il fait suivre cette affirmation d'une longue description du projet présenté par l'architecte von Branca. Nous reviendrons plus loin sur ce projet qui, pour nous du moins, apparaît comme le meilleur du lot.

C. — La revue néerlandaise *Katholiek Bouwblad* nous donne un article sur Syracuse dans son numéro du 7 septembre 1957. L'auteur, l'ingénieur H. J. Van Balen, prend vis-à-vis du projet vainqueur une attitude qu'il désire aussi nuancée que possible. Il commence par faire remarquer que les éloges décernés à ce projet sont généralement exprimés en des termes très vagues, alors que les reproches (pour autant qu'ils s'appuient sur les principes permanents de l'architecture) se montrent d'une redoutable précision.

Malgré cela, il s'efforce de ne pas condamner trop vite. Il lui semble qu'un matériau comme le béton ne nous a pas encore manifesté toutes ses possibilités et nous fera peut-être reviser un jour les principes architecturaux apparemment les plus solides. Voici donc ce que pense l'auteur.

Le projet de Syracuse représente, avant tout, une performance technique. Mais en même temps, par son élévation et sa monumentalité, il déborde la technique pour constituer un « signe ». Il est un authentique monument « d'hommage et de reconnaissance chrétienne ». C'est là sa force, mais cette force cache une faiblesse. L'édifice consiste *uniquement* en une immense tour conique. Or, une tour a beau être un signe, elle n'est pas une église. Quoi qu'on fasse, tour et église ne s'identifieront jamais, car leurs fonctions sont différentes. La fonction de la tour est d'être un signe, celle de l'église de délimiter un espace ecclésial. Il faut en conclure que par son accentuation exclusive de la tour, c'est-à-dire du signe, le projet s'est coupé la possibilité d'offrir aux pèlerins un bel et authentique espace ecclésial. Une critique analogue peut être faite aux bâtiments annexes qui sont dissimulés dans ce qu'on pourrait appeler le piédestal de la tour et ne possèdent aucune valeur architecturale propre.

Ce raisonnement, dont l'argumentation est très intéressante, ne nous paraît cependant pas d'une parfaite justesse. Nous avouons d'abord ne pas comprendre comment, du seul fait de son élévation, un édifice peut constituer un *signe* au sens chrétien du mot. C'est pourtant ce que l'auteur affirme du projet de Syracuse. Mais en même temps il admet qu'en ar-

Basilique de Syracuse.
Vue plongeante de la maquette.

chitecture religieuse la tour ne peut jamais englober l'église jusqu'à s'identifier avec elle. Pour lui, tour et église doivent donc se distinguer, sans toutefois se séparer. A notre avis, il serait plus précis de dire que la tour ne peut être *qu'un des éléments* de l'église, et que sa fonction est d'en annoncer monumentalement la présence. Voilà d'ailleurs en quoi elle est un signe, un signe sacré. Nous croyons donc qu'une vraie tour d'église est toujours et avant tout le signe de cette église même.

Mais alors, il faut être logique. Si l'on affirme que l'identification totale de la tour et de l'église exclut un véritable espace ecclésial et rend peu acceptable l'édifice projeté à Syracuse, il faut admettre aussi qu'elle enlèvera à celui-ci sa valeur de signe.

L'auteur n'a pas voulu se résoudre à cette seconde restriction. C'est le point faible de sa critique.

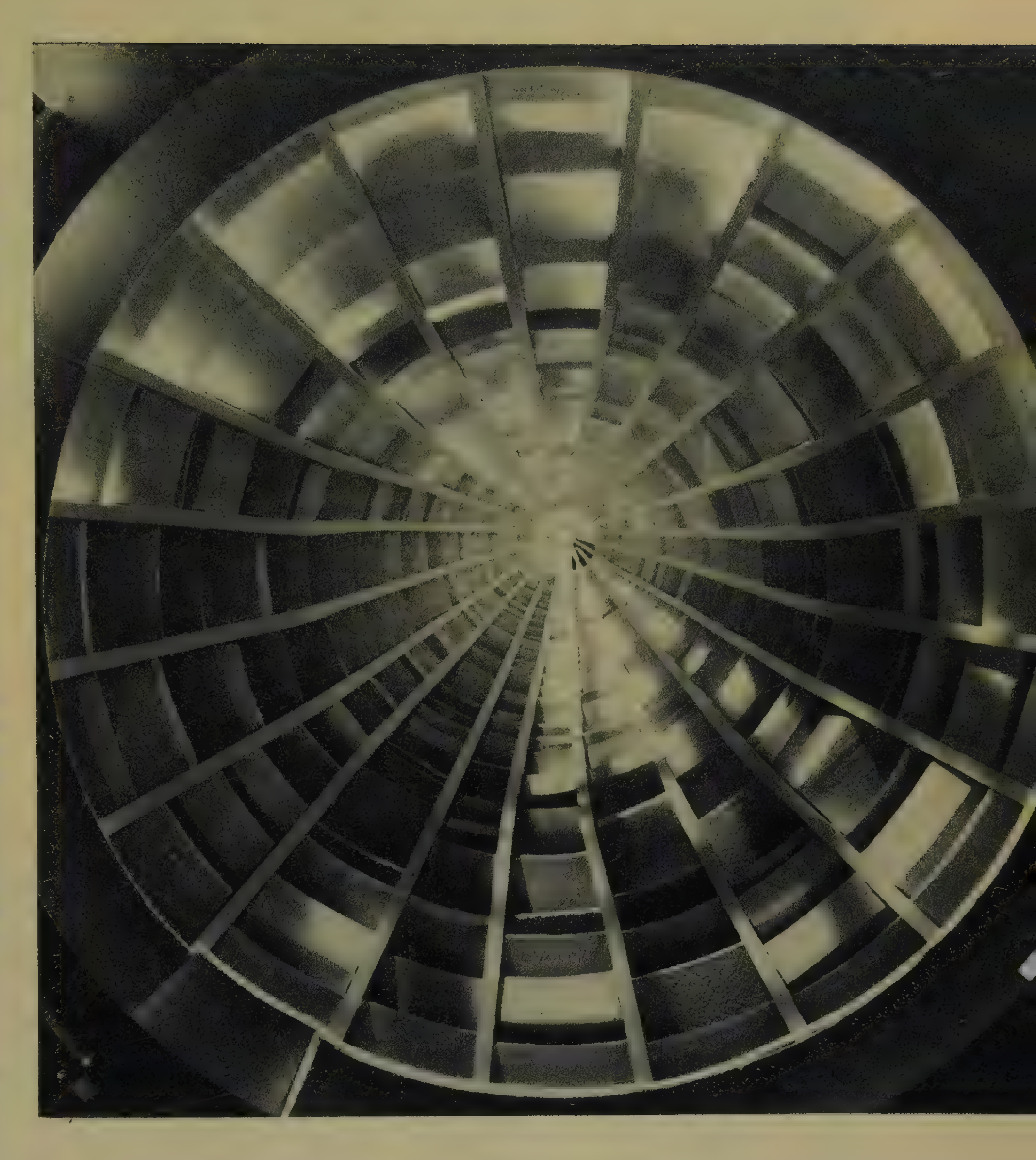
D. — L'*opposition* aux décisions de Syracuse s'exprime avec une particulière clarté dans la revue *Arte Cristiana,* de Milan. Dans le numéro de mai-juin, l'appréciation des résultats du concours est confiée au professeur Agnello, syracusain d'origine, qui réagit violemment contre un projet dont l'exécution risque de défigurer sa ville. Les photographies sont accompagnées de notices qui nous montrent que la position de l'auteur est partagée par la revue.

Dans le numéro d'août-septembre, la question de Syracuse est de nouveau à l'avant-plan. On y trouve, en effet :

1° Un communiqué du comité du concours qui regrette et réprouve les critiques adressées au jury; 2° En regard, le texte d'une lettre envoyée à la revue par un bénédictin yougoslave. Celui-ci souhaite qu'en Italie on prenne toutes les mesures nécessaires pour que le projet ne soit pas exécuté; 3° Un article de V. Vigorelli qui expose les raisons qu'a la revue de continuer la discussion contre un projet dont elle n'admet pas la légitimité; 4° Le compte rendu du n° 71 de *Architecture d'aujourd'hui* (de P. Vago) où la question de Syracuse est posée et résolue — apparemment du moins — en faveur du projet de l'architecte Schiffer (3e prix).

Quelles sont, en substance, les critiques faites par V. Vigorelli au projet vainqueur?

1) Ce projet n'atteint même pas au niveau proprement architectural. On n'y trouve à aucun degré le jeu de volumes et de proportions qui est essentiel à l'architecture. Il se réduit en fait à une forme géométrique élémentaire traitée avec une parfaite cohérence technique.



Basilique de Syracuse.
Intérieur du cône, vu d'en bas (maquette).

2) A l'état de maquette, ce projet constitue un bel *objet,* séduisant à la vue, clair et rationnel pour l'esprit. Aux dimensions réelles, c'est-à-dire agrandi cent ou deux cents fois, il deviendra un monstre de béton, sans façade, impossible même à saisir dans son plein effet de hauteur puisque la pointe d'un cône est toujours fuyante. Cet édifice ne reviendra à la mesure humaine que vu d'avion ou de la mer.

3) Pour l'intérieur de l'édifice, la vision réelle s'annonce au moins aussi désastreuse. On ne verra que d'immenses masses fuyantes où rien ne viendra reposer le regard.

Ces critiques d'*Arte Cristiana* nous paraissent pleinement justifiées. L'édifice projeté par les architectes Andrault et Parat n'est ni une maison de Dieu, ni une maison de la Vierge — et cela parce qu'il n'est à aucun degré une *maison.* Il ne possède aucune des qualités fondamentales qui lui permettraient d'accueillir humainement (et plus qu'humainement) des hommes, des femmes, des enfants, des malades : de les accueillir avec une hospitalité divine, de les réunir en une assemblée de prière et de sacrifice où chacun puisse recevoir suivant ses besoins. A fortiori, cet édifice ne saurait-il prétendre exprimer dans ses proportions et dans ses formes des qualités fonctionnelles qui lui manquent. Et comment parler d'architecture hors de cette expressivité? En réalité, nous ne nous trouvons pas ici devant une œuvre d'architecture, mais, comme le suggère V. Vigorelli, devant un *objet,* un objet technique, un pur *élément*



architectural à l'état isolé, absolutisé. Le seul toit, la seule flèche est devenue toute l'église : que ferons-nous des fidèles là-dessous ?

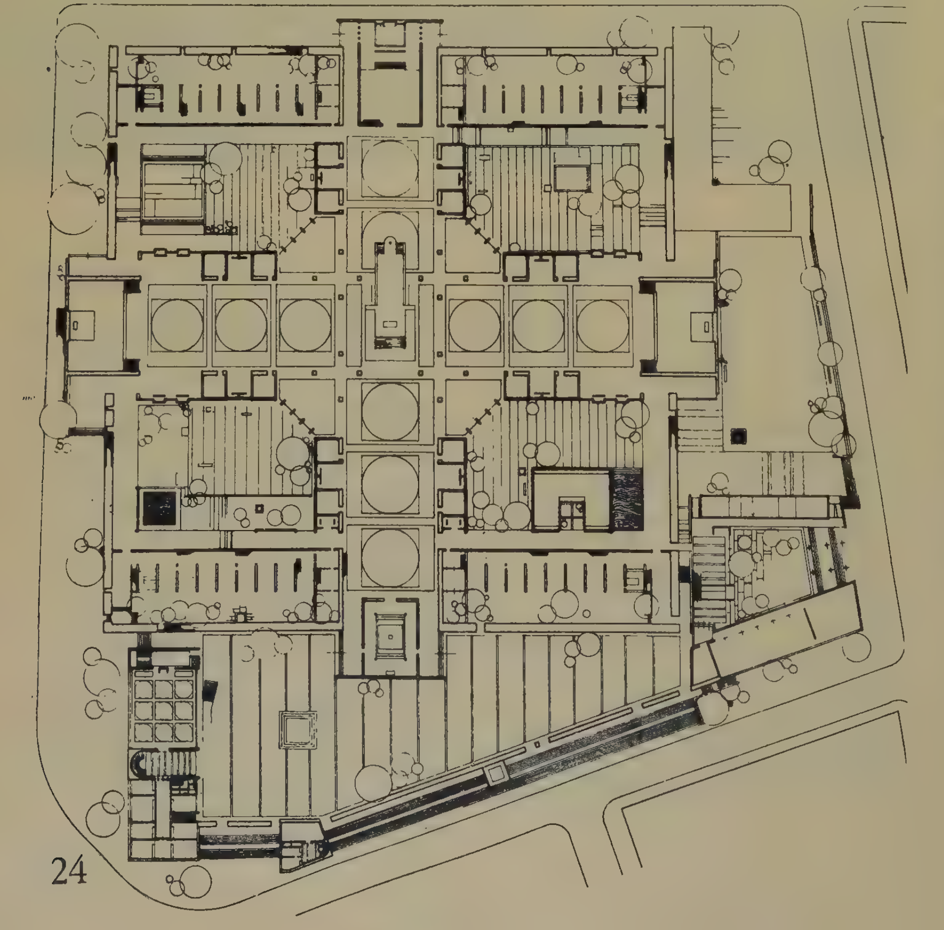
En se prononçant en faveur d'un tel projet, le jury de Syracuse a commis une erreur qu'aucun souci d'actualité ne peut excuser. Cette erreur nous semble d'autant plus grave qu'il y avait, parmi les quatre-vingt-onze envois, un projet qui, réellement, émergeait de la masse, à la fois par ses qualités architecturales et par le souci de prévenir concrètement toutes les nécessités liturgiques, paroissiales ou simplement humaines du pèlerinage. C'est la « Città del Pellegrino » de l'architecte Alexander von Branca, de Munich.

Cette *Cité du Pèlerin* est un complexe architectural aux formes à la fois modernes et méridionales, bien structuré, bien proportionné, dont le sanctuaire proprement dit occupe le centre. L'architecte est parti de l'idée que, même lors des plus grands pèlerinages, il ne pouvait s'agir d'abriter simplement une masse bruyante et indifférente. Il commence donc par séparer le sanctuaire du monde extérieur par un espace de silence, par une cour murée où plusieurs portes donnent accès, les unes modestes, les autres monumentales. Cette cour nous prépare en même temps à l'entrée de l'église où nous trouvons le baptistère de la paroisse et d'où partent de longs cloîtres processionnels. L'église elle-même prend la forme d'une croix au centre de laquelle se dresse l'autel majeur. Cette forme nous offre le double avantage de réunir autour de l'autel la totalité de l'assistance et de répartir celle-ci en groupes qui restent à l'échelle humaine. Un emplacement spécial est prévu pour les malades. Les chapelles latérales sont bien différenciées. Une de ces chapelles est destinée à recevoir l'image miraculeuse pendant les périodes calmes (la basilique, ne l'oublions pas, est aussi une paroisse). En résumé, nous trouvons dans ce projet les qualités que nous cherchions en vain dans le projet vainqueur : expressivité formelle aussi bien que fonctionnalité. Nous croyons en outre que rien ici ne serait venu desservir l'antique beauté de Syracuse.

L'œuvre de MM. Andrault et Parat rendait inévitable la comparaison (plusieurs fois exprimée à son éloge) avec la tour Eiffel, le phare d'Alexandrie et la grande Pyramide. On s'est laissé séduire par l'idée d'offrir à la gloire (tout extérieure) de la Vierge l'hommage de ce cône immense, riche de toutes les subtilités de la technique, mais sans proportion avec les mains qui le construiraient, avec les visages qui le visiteraient.

Pour mieux nous apprendre à prier la Mère de Dieu, la « Città del Pellegrino » se serait, elle, contentée de nous rappeler et de nous *donner*, dans une note plus méridionale, un peu de l'humanité, de la simplicité, de l'austère et pourtant si large et si exquise hospitalité d'Assise, la « Città Santa » ombrienne, le cœur spirituel de l'Italie.

Dom Frédéric Debuyst.



Architecte baron Alexander von Branca, Munich. Projet pour la basilique de Syracuse, ayant obtenu une mention honorable. 1. Vue générale de la maquette. 2. Plan terrier.

L'OUVROIR LITURGIQUE

LA DÉCORATION DE LA CHASUBLE

Il arrive fréquemment que des ouvroirs nous demandent des modèles de décoration pour chasubles. Nous en avons déjà publié (*A. E.*, nos 4/1946, 2/49, 2, 3 et 4/51-52 et 3/54) et nous en donnerons encore. Pourtant, l'esprit même de la chasuble classique, telle que nous la proposons, s'accommode assez mal d'une décoration que d'une part l'on attend plutôt sur une surface que sur un vêtement drapé, et qui, d'autre part — et c'est surtout là-dessus que nous voudrions insister — présente avec la conception même d'un *vêtement* une sorte de contradiction. Essayons donc de mettre les choses au clair.

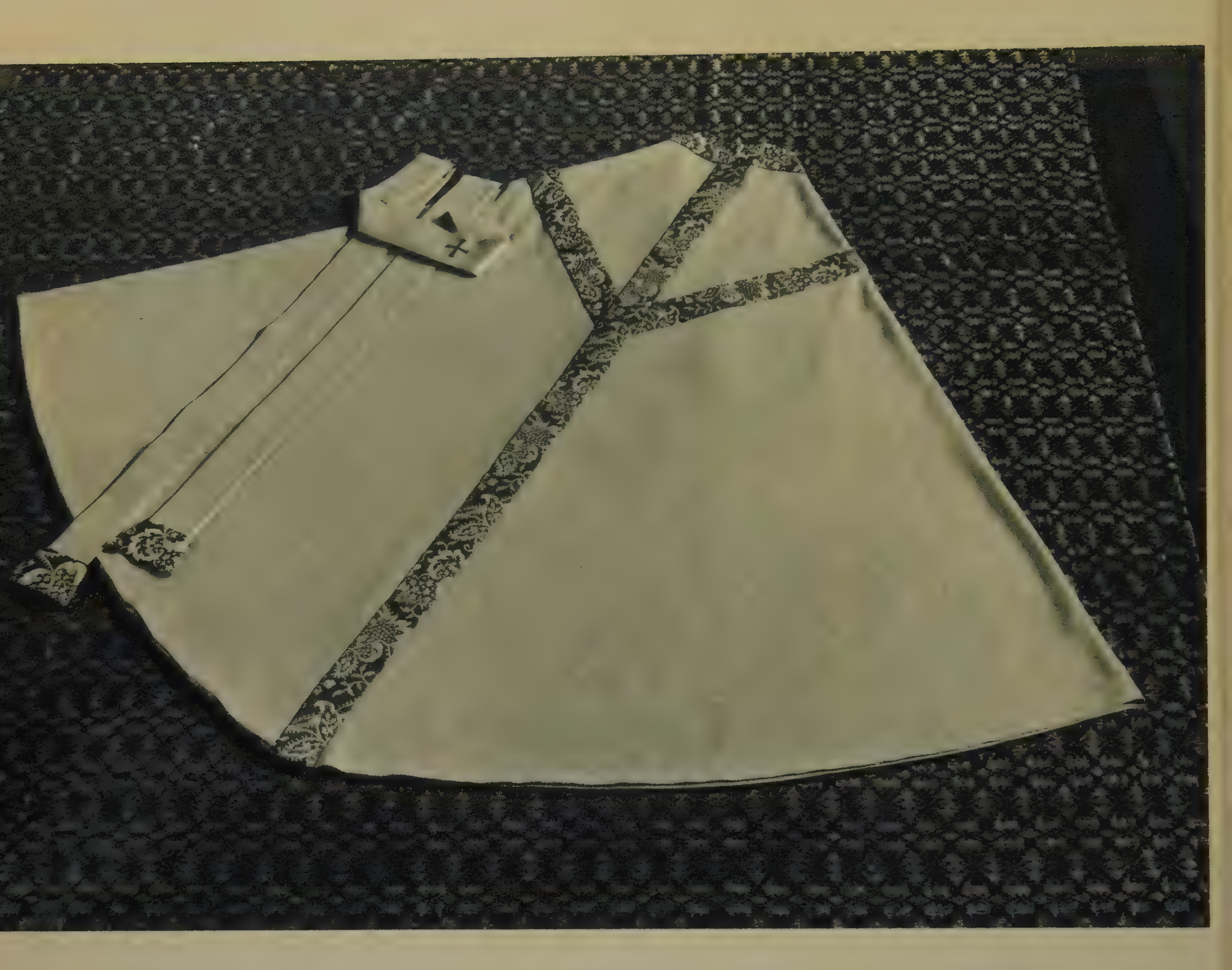
Tout d'abord, il faut bien se convaincre qu'une chausble, par sa définition même, n'est pas, en premier lieu, une *chose ornée*, mais une chose à faire, à établir : un vêtement à exécuter. La première et principale question qui se pose à son sujet n'est donc pas celle de sa joliesse, ou de sa somptuosité, en un mot de son *effet*, mais celle de sa structure. Cette distinction est très importante, car c'est d'elle que dépend la conception de ce vêtement. Et il faut dire que, très souvent, le bon ordre des choses est renversé, c'est-à-dire que l'on a surtout en vue cet effet, et que la structure n'apparaît que secondaire, voire subordonnée à l'effet recherché. Ce que nous voudrions précisément, c'est porter l'attention et mettre l'accent sur le vêtement lui-même, comme vêtement, et donc sur le problème de sa façon.

Deux choses sont à considérer, de ce point de vue : la coupe d'abord et, ensuite, la décoration. Nous ne reviendrons pas ici sur la coupe, d'ailleurs très simple, de la chasuble drapée. Mais que penser de la

Ci-dessous :
Oratoire de l'Œuvre de la Croix Jaune et Blanche, à Bruges.
L'aménagement est dû au peintre-verrier Michel Martens, avec la collaboration de Roger Bonduel.
Il s'agissait d'une pièce très ordinaire, avec deux fenêtres du type courant.
Michel Martens a créé le faux mur du fond et disposé l'emmarchement en diagonale qui donnent tout son caractère à l'oratoire.

L'Atelier de l'Art d'Eglise a créé, pour cette chapelle, un ensemble de chasubles très sobres (dans chaque couleur liturgique).
Les tons sont clairs, en fonction de la lumière assourdie que donne le vitrail, de teintes jaunes.
La chasuble noire que l'on voit ici est d'un gris anthracite.
L'orfroi des cinq chasubles est identique : c'est une bande de gros lin blanc et noir.
(Photo Art d'Eglise.)





décoration et comment y respecter ce caractère premier de vêtement que nous venons d'indiquer ?

Dès qu'on parle de décorer une chasuble, on pense tout de suite à des *sujets.* C'est normal, puisqu'on n'a pas l'habitude de voir autre chose, et qu'on a, au contraire, celle des sujets symboliques, relatifs à la messe, au Christ, à la Vierge, à tel temps liturgique... Disons tout d'abord qu'il y a là une méprise sur le caractère religieux du vêtement d'Eglise. Ce n'est pas un sujet symbolique qui fait ce caractère, *ni même qui y ajoute.* Car, d'une part, ce qui fait son caractère religieux, c'est qu'il s'agit d'une certaine sorte de vêtement, d'une certaine structure, qui ne se porte qu'à l'église, pour les cérémonies liturgiques et qui est ainsi, très positivement et disons même historiquement, lié à la liturgie. Et, d'autre part, un sujet symbolique appliqué sur une chasuble n'ajoute rien à celle-ci, mais, bien au contraire, *la fait disparaître* en retenant sur lui toute l'attention, une attention, d'ailleurs, d'un tout autre ordre que celle qui devrait s'attacher à la chasuble *comme vêtement.* Ce sujet, c'est comme une inscription qu'on lirait, sans se soucier, bien entendu, de la matière, de la couleur et de la forme du papier sur laquelle elle serait inscrite. Cette inscription nous parle un langage religieux, soit (et plût au ciel qu'elle nous parlât en même temps un langage artistique !), mais d'abord, son message est forcément trop limité, trop singularisé (on ne peut nous montrer qu'un aspect de l'ensemble du mystère religieux), et ensuite, c'est là une manière de nous parler qui n'a aucun rapport avec le vêtement sacré, et qui pourrait tout aussi bien (ou plutôt bien mieux) se faire par ailleurs. On peut parfaitement apprécier une image, mais cela ne justifie pas qu'elle se confonde avec un vêtement. Sinon on ne sait plus à quoi l'on a affaire : on a deux choses qui n'arrivent pas à en faire une...

Chercher un sujet de décoration, c'est donc manifester que l'on n'est pas entré dans le vrai sens du vêtement sacré. Car il est d'abord vêtement, c'est-à-dire qu'il est fait d'abord pour habiller, et ensuite seulement pour orner. Tout ce qui pourra être admis comme ornementation, sans fausser cette hiérarchie des valeurs, sera donc ce qui ne servira qu'à faire davantage apparaître et apprécier cette fonction de vêtement; et il vaut mieux se passer de ce qui ne servirait qu'à la faire oublier. Une telle ornementation, même très belle en elle-même, est alors *désordonnée :* il ne s'agit plus assez d'un vêtement, et plus assez d'un vêtement sacré, qui doit, moins que tout autre, sacrifier à l'accessoire. L'exemple le plus typique de ce désordre des valeurs est sans doute le placard peint ou brodé qu'on

a pris l'habitude, depuis le siècle dernier, de placer au dos de la chasuble, à l'intersection des orfrois (nous parlons des chasubles dites gothiques, qui, comme l'on sait, sont nées quatre siècles après l'époque gothique).

Cet exemple, d'ailleurs, va nous permettre de spécifier l'erreur originelle. Nous venons de dire qu'il ne faut pas penser « sujet-symbole » quand on dit « décoration ». Mais si l'habitude s'en est prise, c'est parce qu'on avait perdu le juste sens de la décoration en perdant celui de la structure même du vêtement. On a voulu *orner* les orfrois parce qu'on a oublié que les orfrois sont précisément l'ornement de la chasuble; mais on ne pouvait plus s'en rendre compte, parce que la structure du vêtement était mauvaise. Il n'avait plus de caractère, il fallait bien tâcher de lui en donner un ! On cherchait à racheter par cette surcharge une carence fondamentale, on voulait rattraper par un élément extrinsèque et anecdotique et qui s'imposât à l'attention, le fait fondamental que ces mauvaises chasubles ne « disaient » rien par elles-mêmes. C'était un peu comme une publicité qui n'a jamais tant de raison de surenchère que lorsque le produit est de qualité douteuse... Ou bien, aussi, comme certaines maisons modernes d'une telle indigence architecturale qu'il faut absolument avoir une jolie couleur sur le mur et sur le plafond, et une grande potiche où une plante dans un coin, parce que ces maisons, par elles-mêmes, c'est-à-dire par leur architecture, ne sont *rien*...

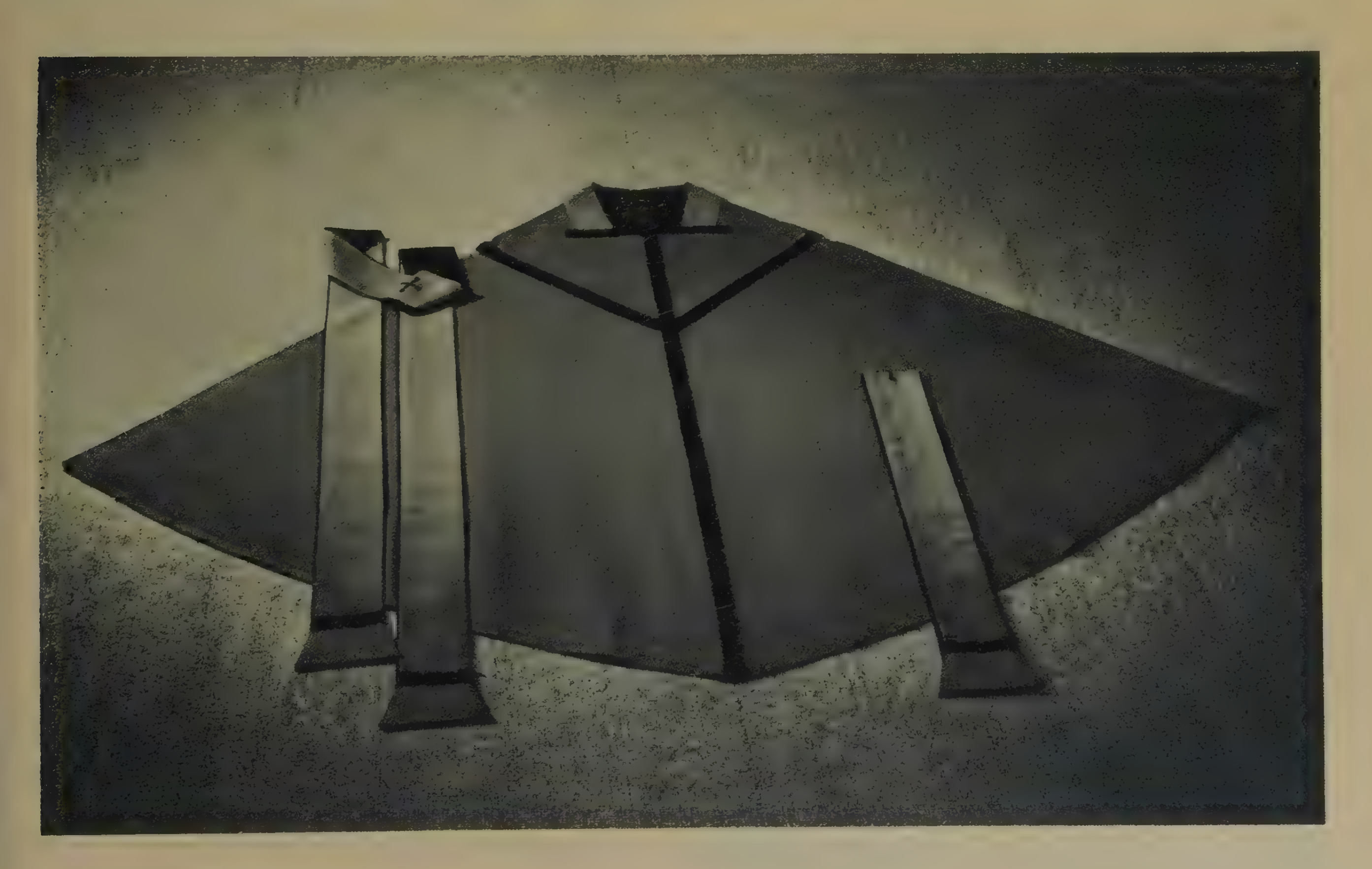
Quand la structure de la chasuble est bonne et que le drapé est bon, on n'a réellement plus besoin de ces placards, de ces symboles, de ces *distractions*. Mais de quoi, alors, a-t-on besoin, ou du moins qu'est-ce qui peut valoir comme décoration ?

Si le lecteur a en tête ou s'il a sous les yeux les quelques schémas où nous avons décrit la dégradation progressive de la forme primitive et caractérisque de la chasuble (*A. E.*, n° 2-3, 1950, O.L. 8), il saisira beaucoup mieux ce que nous disons ici. Par exemple, cette forme caractéristique, qui est celle d'un vêtement *enveloppant* (un cône) et *drapé* (sur les bras), s'apprécie surtout en volumes : volume général de l'enveloppement, volumes secondaires des plis et de l'étoffe elle-même. Il va sans dire que ce dernier point est le moins aisé à faire sentir. C'est ici, précisément, que se situe le rôle de l'orfroi, rôle qu'on pourrait appeler architectonique, en ce sens que cette bande a essentiellement pour but de manifester (surtout quand elle est mince) une dimension non perceptible, celle du volume de l'étoffe — un peu comme, sur un dessin, le trait d'ombre qui longe une ligne, et qui n'est lui-même qu'une surface, a cependant pour effet d'éveiller le sentiment de la profondeur.

On a coutume de dire que la fonction primitive de l'orfroi est de cacher la grande couture du devant de la chasuble. Cette explication nous paraît insuffisante. Il est bien exact que l'orfroi cache cette couture, mais on ne voit pas pourquoi il aurait pour raison d'être de la cacher. Une

Page de gauche :
Atelier de l'Art d'Eglise.
Chasuble blanche en tissu natté de ton écru (dos).
Orfroi en tissu d'ameublement broché à fond changeant, vert et rouge.
(Photo Art d'Eglise.)

Ci-dessous :
Chasuble rouge (face) en soie mate rouge sang montée sur soie brillante tête-de-nègre.
Cet envers, qui tient lieu de doublure, est visible à l'ouverture du col.
Orfroi de laine noire tressée.
(Photo Art d'Eglise.)
Remarquer les deux façons différentes d'achever les étoles et les manipules.



couture ne doit pas nécessairement être recouverte, et, pour la chasuble, les autres coutures (les raccords du tissu dans la largeur) ne le sont pas. La présence de l'orfroi sur la grande couture verticale devient beaucoup plus compréhensible et prend plus de sens si l'on considère sa fonction de créer sur le tissu du vêtement la valeur de volume qui répond à la plastique générale de celui-ci.

Pour jouer ce rôle, l'orfroi doit être une bande assez mince, c'est-à-dire que sa largeur ne doit guère dépasser ce que donne le repli des ourlets. Invisibles ici, puisqu'ils sont faits vers l'intérieur, les ourlets ont en effet eux-mêmes, dans beaucoup de cas, cette fonction expressive, qui vient s'ajouter à leur nécessité toute pratique.



Atelier de l'Art d'Eglise. Ci-dessus : Chasuble blanche pour l'oratoire de Bruges (p. 25). Ci-dessous : Chasuble blanche à orfroi plus large, découpé dans un tissu broché. A droite : Chasuble rouge de la page précédente. (Photos Art d'Eglise.)





Outre l'expression du volume, il y a aussi celle de la surface. Dans les pièces plus petites, la proportion de l'ourlet peut devenir architectonique par rapport à la surface; c'est ce qui aura lieu, par exemple, pour le corporal. Dans le cas de l'orfroi, dès que celui-ci devient plus large, il perd sa valeur d'expression du volume pour devenir un rapport de surface. C'est la raison pour laquelle un orfroi mince doit être uni, tandis qu'un orfroi plus large (au-delà de quatre centimètres environ) doit être traité lui-même comme une surface. Dès lors, le rôle qu'il joue vis-à-vis du tissu de la chasuble doit être souligné par l'introduction, dans l'orfroi lui-même, de relations secondaires. Il faudra donc y apporter des divisions, ou choisir pour cette bande un tissu à motifs répartis dans un certain rythme, qui font apparaître la bande comme surface, de même que cette bande fait valoir la surface du tissu sur lequel elle est posée.

Il est intéressant de noter qu'on trouve une confirmation de ceci dans la chasuble dite romaine, qui a succédé au Concile de Trente. Ce modèle consacre l'évolution qui avait de plus en plus réduit le cône de la chasuble, sous l'influence d'une décoration du tissu qui le raidissait et empêchait le drapé. (Influence qui n'est pas seulement matérielle : de même que c'est l'affaiblissement du sens de la structure qui portait à décorer le tissu, cette décoration, devenue exagérément importante, a fini par faire oublier complètement la structure originelle.) On voit très bien, à la lumière de ce qui précède, que cette forme « romaine » *transpose en surface* les valeurs de volume de la chasuble primitive; l'arrondi de sa silhouette plane remplace le volume sphérique de l'enveloppement; le damassé du tissu remplacera le volume secondaire du drapé; les bandes d'orfroi, qui ont pris de l'importance en largeur, cessent d'être les sortes de nervures qui traduisent l'épaisseur du tissu pour devenir des rapports de surface. Cette forme, notons-le, est donc conséquente; on admettra sans peine que nous préférions cependant revenir au type originel et vraiment distinctif du vêtement enveloppant, en lui gardant ses caractères plastiques.

Dom Samuel STEHMAN.

N NOUS ÉCRIT...

On nous écrit, et désormais nous publierons ici quelques-unes des questions que l'on nous pose, des remarques que l'on nous fait, voire des critiques que l'on nous adresse. Sans doute répondrons-nous ainsi à ceux de nos lecteurs qui ne nous écrivent pas, mais qui se posent les mêmes questions, se font les mêmes réflexions ou bien éprouvent, à propos de tel ou tel de nos sujets, le même déplaisir, tout en ayant la délicatesse — excessive, à notre sens — de nous le taire. Nous ne nous refuserons même pas à citer leurs approbations, car, là aussi, nous croyons que beaucoup ont le tact exagéré de ne pas nous les manifester. Et, pour nous encourager (pour les encourager aussi), c'est par là que nous commencerons...

M. l'Abbé V. D., Canada, nous écrit : « J'ai été très content de retrouver dans le discours de S.S. Pie XII aux membres de l'Union latine de la haute couture (8-11-57) l'essentiel de l'étude de dom van der Laan publiée dans votre Revue, il y a dix ans. »

Nous aussi, nous avons bien cru qu'il y avait là plus qu'une étrange coïncidence, et nous sommes heureux que d'autres l'aient également remarqué. Voici, dans l'allocution du Souverain Pontife, le passage particulièrement visé par notre correspondant : « Suivant le conseil de l'antique sagesse, qui voit dans la finalité des choses le suprême critère de toute évaluation théorique et la sûreté des lois morales, il sera utile de rappeler quels buts l'homme s'est toujours fixés en faisant usage du vêtement. Il obéit sans nul doute aux trois exigences connues : celles de l'hygiène, de la pudeur et de la bonne présentation *(del decoro)*. Telles sont les trois nécessités si profondément enracinées dans la nature qu'on ne peut les méconnaître ni les contrecarrer sans provoquer de la répulsion et causer des torts. Aujourd'hui comme hier, elles conservent leur caractère de nécessité; elles se rencontrent presque dans chaque race; on les observe sous toutes les formes de la vaste gamme qui concrétise historiquement et ethnographiquement le besoin naturel du vêtement. Il est important de noter l'étroite et solidaire interdépendance entre les trois exigences en question, bien qu'elles proviennent de sources différentes : l'une du côté physique; l'autre du côté spirituel; la troisième, du complexe psychologico-esthétique. » (Traduction de *La Documentation Catholique,* 24 nov. 1957.)

Or, dans notre numéro spécial consacré à la *Façon classique du vêtement sacré* (n° 4, 1948), nous avons défini et divisé comme suit « les trois fonctions du vêtement » : 1. *La protection* (contre la nature, c'est-à-dire contre les intempéries, etc.); 2. *Le « remède »* (le vêtement remédiant à un désordre amené par le péché originel, c'est-à-dire voilant le corps en raison de la pudeur); 3. *L'ornement* (celui-ci considéré à la fois sous l'aspect esthétique et sous l'aspect social selon lequel le vêtement sert à exprimer une situation dans la société). « Le vêtement, écrivions-nous, va ainsi s'élever au rôle d'une personnification conventionnelle; il sera comme un corps de surcroît, lisible, celui-là, et sans équivoque, par l'intelligence. »

Et voici comment le Saint-Père commente chacun des trois points qu'il a énumérés :

L'hygiène, c'est « la nécessité du vêtement (résultant) principalement du climat, de ses variations et d'autres agents extérieurs, envisagés comme causes possibles d'incommodité ou de maladie ».

La pudeur se comprend de soi.

La bonne présentation (decoro) est le point de vue selon lequel « dans tous les cas où l'on vise à accentuer la beauté morale de la personne, la façon du vêtement sera telle qu'elle rejettera pour ainsi dire la beauté physique dans l'ombre sévère du mystère, pour la détourner de l'attention des sens et concentrer au contraire l'attention sur l'esprit ».

On admettra que le parallélisme est frappant. Non seulement les trois points et leur commentaire se répondent parfaitement, mais ils sont présentés dans le même ordre. Nous croyons donc, ou du moins nous espérons ne pas nous tromper en concluant que le Saint-Père a fait à dom van der Laan et à notre revue l'honneur de les utiliser. Ce n'est du reste pas à cet honneur que nous sommes le plus sensibles, mais bien plutôt — et ceci reste vrai s'il n'y a que rencontre — au fait que les principes sur lesquels nous avons basé notre étude du vêtement sacré rejoignent si exactement ceux que le Saint-Père vient de formuler.

BIBLIOGRAPHIE

Willy Weyres, *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945-1957*. 1 vol. 18,5 × 25 cm. de 193 p., avec de nombreux plans et croquis ainsi que 182 photographies hors texte. Edit. L. Schwann, Dusseldorf, 1957.

L'Allemagne catholique connaît actuellement une effervescence créatrice qui fait d'elle le chantier d'églises modernes le plus actif de l'Occident. La ville et l'archidiocèse de Cologne constituent en quelque sorte le centre névralgique de ce chantier, et l'on reste stupéfait devant les centaines d'églises qui, en dix ans, sont sorties de terre dans un espace relativement restreint. Pour se faire une juste idée de l'effort déjà accompli, il faut prendre en mains le catalogue descriptif établi par le professeur Willy Weyres, architecte diocésain responsable.

Cent quatre-vingt-quinze églises ont été choisies sur un total de quatre cents. Pour chacune d'elles, on donne le plan terrier, une ou plusieurs coupes de la maquette, les caractéristiques techniques et économiques (matériaux employés, cubage total, prix de revient), les avantage liturgiques (disposition et dimensions du chœur, du baptistère, de la sacristie, nombre de places, etc.), enfin, une ou plusieurs photographies. Tout cela présenté avec un soin extrême et accompagné de plans d'ensemble et de cartes qui permettent de localiser sans peine l'endroit où s'élève chaque édifice. L'introduction nous offre un exposé assez précis des principes directeurs qui ont présidé aux choix faits par les architectes et aux préoccupations qui ont dû les animer.



Ci-dessus : Architecte Dominique Böhm. Eglise de Cologne-Marienburg. 1955. La façade latérale est faite d'un grand mur de verre; à l'avant-plan, baptistère circulaire. Ci-contre : Architecte Paul Schneider-Esleben. Eglise Saint-Roch, à Dusseldorf. 1956. Ce sont, à l'heure actuelle, les deux églises modernes les plus discutées en Allemagne.



Il n'est évidemment pas possible de juger à partir de ces seuls documents (aussi détaillés soient-ils) de la valeur architecturale et religieuse d'une telle entreprise. En rapprochant les églises que nous offrent les photographies de celles que nous avons pu voir de nos yeux, nous ferons simplement les remarques suivantes :

1. - L'esprit de *toutes* ces constructions apparaît fortement « idéologique ». C'est la liturgie qui, systématiquement, a servi de règle à toutes les déterminations d'espace, de proportions et même d'atmosphère. Cette architecture est donc très fonctionnelle, mais avec une nuance abstraite qui lui enlève parfois ses références proprement humaines. Certains édifices apparaissent ainsi littéralement tyrannisés par l'« idée » et n'ont pas laissé à l'expressivité architecturale l'exercice de son jeu normal.

2. - Cette dominante idéologique n'exclut cependant pas une grande variété de formes. Celles-ci sont presque toujours fort intéressantes, rarement pleinement heureuses. Nous croyons qu'il faut en chercher les raisons dans le fait qu'elles apparaissent le plus souvent comme le résultat d'une vision trop cérébrale des possibilités offertes par le béton, l'acier et le verre.

3. - Rien d'étonnant dès lors à ce qu'au total les églises allemandes semblent froides plutôt que calmes et sereines — à ce qu'elles n'expriment que rarement quelque chose de l'« humanisme » de la liturgie. Conçues de manière trop systématique, elles manifestent insuffisamment (dans leur valorisation fonctionnelle) cet élément d'expressivité *proprement architecturale*, nécessaire à l'équilibre humain d'un édifice — et partant à sa perfection.

Ce dernier reproche est formulé par les Allemands eux-mêmes. Il ne condamne évidemment pas la vigueur, la variété, les innombrables réussites partielles d'un effort qui n'a pas son égal ailleurs en Occident.

F. D.

Kirchenbauten von Hermann Baur und Fritz Metzger. Sakrale Kunst, Band II, Sankt Lukasgesellschaft. 1 vol. 18 × 24 cm. de 92 p., avec 87 photographies h. t. N.Z.N. Buchverlag, Zurich, 1956.

Pour qui veut se faire une idée précise le l'architecture religieuse moderne en Suisse alémanique, il ne se trouve guère le livre plus précieux que cet « hommage » ux architectes H. Baur et F. Metzger. A eux seuls, ces deux noms représentent n effet *tout* ce qui s'est accompli là-bas lepuis vingt-cinq ans.

C'est une œuvre de pionniers d'abord, i l'on songe que l'église Saint-Charles, le Lucerne (F. Metzger) date de 1933 et elle de Dornach (H. Baur) de 1937 et que ni l'une ni l'autre n'ont tellement veilli. C'est devenu très vite aussi — dès avant la guerre — une œuvre de maîtres dont les réalisations se multiplient tout en ne cessant pas de progresser et de se renouveler jusqu'à offrir, ces toutes dernières années, des formes presque révolutionnaires.

Les églises de Baur comme celles de Metzger sont pensées et construites en fonction de la liturgie, mais sans l'exagération « idéologique » de tant de leurs consœurs allemandes. Elles sont bâties à l'échelle humaine. Elles apparaissent équilibrées de formes et de proportions. Leur expressivité architecturale est très mesurée. On y lit bien quelques recettes faciles dues aux ressources du béton, mais c'est là une faiblesse commune à presque toute l'architecture contemporaine. Enfin, pour ce qui est de leur atmosphère, elles ne sont ni froides ni dures, mais tout simplement hospitalières, ce qui est la « vertu » architecturale par excellence.

Les dernières en date nous semblent les moins bonnes, soit qu'elles versent dans certains défauts de technique naturiste à la Le Corbusier (Baur), soit qu'elles schématisent l'espace ecclésial et le durcissent en exagérant certaines dispositions pratiques (liturgiques ?) qui tiennent de la salle de spectacle (Metzger).

Le livre que voici nous offre pour chacun des deux architectes une notice biographique, une liste des principales réalisations religieuses et profanes, enfin et surtout, une excellente documentation photographique disposée suivant l'ordre chronologique.

Quant à l'esprit des deux œuvres, il nous est expliqué par plusieurs textes, les uns émanant des architectes eux-mêmes, les autres de critiques comme les RR. PP. Régamey et Cocagnac, O. P. et le professeur Rudolf Schwartz. Ces textes n'ont rien d'un bilan systématique. Ils semblent plutôt improvisés ainsi qu'il sied à un volume d'hommage.

Un seul regret : le nom du sculpteur Schilling n'est pas cité une seule fois. Nous le croyons cependant inséparable de ceux de Baur et de Metzger.

F. D.

Voici la dernière réalisation de Hermann Baur : la chapelle Sainte-Thérèse de l'Enfant-Jésus, à Hem (près de Roubaix), qui est en voie d'achèvement. Elle sera ornée de vitraux de Manessier et d'une tapisserie de J. Plasse Le Caisne. Etat des travaux en juillet 1957. (Photo Art d'Eglise.)



Dr Peter Metz, *Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen National-Museum zu Nürnberg.* Prestel Verlag, Munich, 1957. In-fol., 220 p., 109 illustrations, dont 13 en couleurs.

Le célèbre évangéliaire ottonien d'Echternach, le *Codex aureus Epternacensis,* depuis 1801 propriété des ducs de Saxe-Cobourg-Gotha, est entré le 9 mai 1955 dans les collections du Musée National Germanique de Nuremberg. Le docteur Peter Metz, qui a négocié la cession de ce manuscrit, lui consacre une monographie écrite *con amore* et éditée par la Maison Prestel, de Munich, avec une somptuosité et une perfection rarement atteintes.

Avant de décrire ce codex, de discerner les influences qui se font jour dans sa décoration, de le situer dans l'histoire de la miniature ottonienne et, plus particulièrement dans celle de l'art lotharingien, l'auteur de cette monographie a essayé d'analyser la société pour laquelle l'évangéliaire d'Echternach a été exécuté; il a voulu décrire ses idées, ses conceptions artistiques, politiques et religieuses; en quelque sorte, recréer pour nous la mentalité des moines et du peuple devant lesquels l'éblouissant codex que voici a été pour la première fois entrouvert.



Ci-contre : Couverture de l'évangéliaire d'Echternach.
Ci-dessus : Une des pages de l'évangéliaire.

Ce point de vue si curieusement *kultuurgeschichtlich* est assez nouveau : il caractériserait même l'école allemande d'après-guerre. Le résultat atteint — on est heureux de le reconnaître — est fortement séduisant et offre aux esprits des satisfactions plus substantielles que celles auxquelles nous a habitués la « codicologie » très positive pratiquée de ce côté-ci du Rhin.

Malgré tout, en demeurant sur ce plan sèchement technique, on regrettera que l'abondance des publications relatives à l'histoire de l'art du premier moyen âge n'ait pas permis au docteur Metz de prendre connaissance des études du professeur Boutemy sur les manuscrits de Stavelot, si proches de ceux d'Echternach, en particulier sur les Evangiles Chester Beatty (le n° 17 du catalogue E.G. Millar). L'ouvrage, trop peu connu, de Dom R.-J. Hesbert, *Le problème de la transfixion du Christ dans les traditions biblique, patristique, iconographique, liturgique et musicale* (Paris-Tournai-Rome, 1940), lui eût expliqué pourquoi, sur l'ivoire du plat du *codex aureus,* le Christ a les yeux ouverts, bien que le centurion s'apprête à lui transpercer le côté.

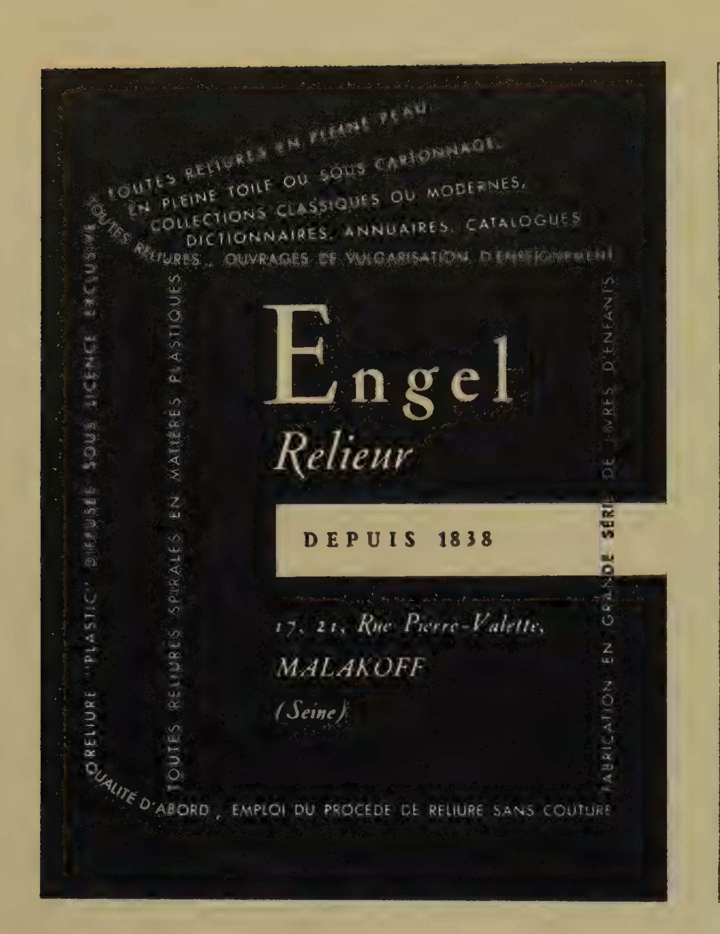
N. Huyghebaert.

Cum approbatione ecclesiastica

Editeur responsable : J. Botte, Abbaye de Saint-André.
Imprimé en Belgique, par Imprimerie-Héliogravure C. Van Cortenbergh, s.p.r.l,
290-292, avenue Van Volxem, Forest-Bruxelles.

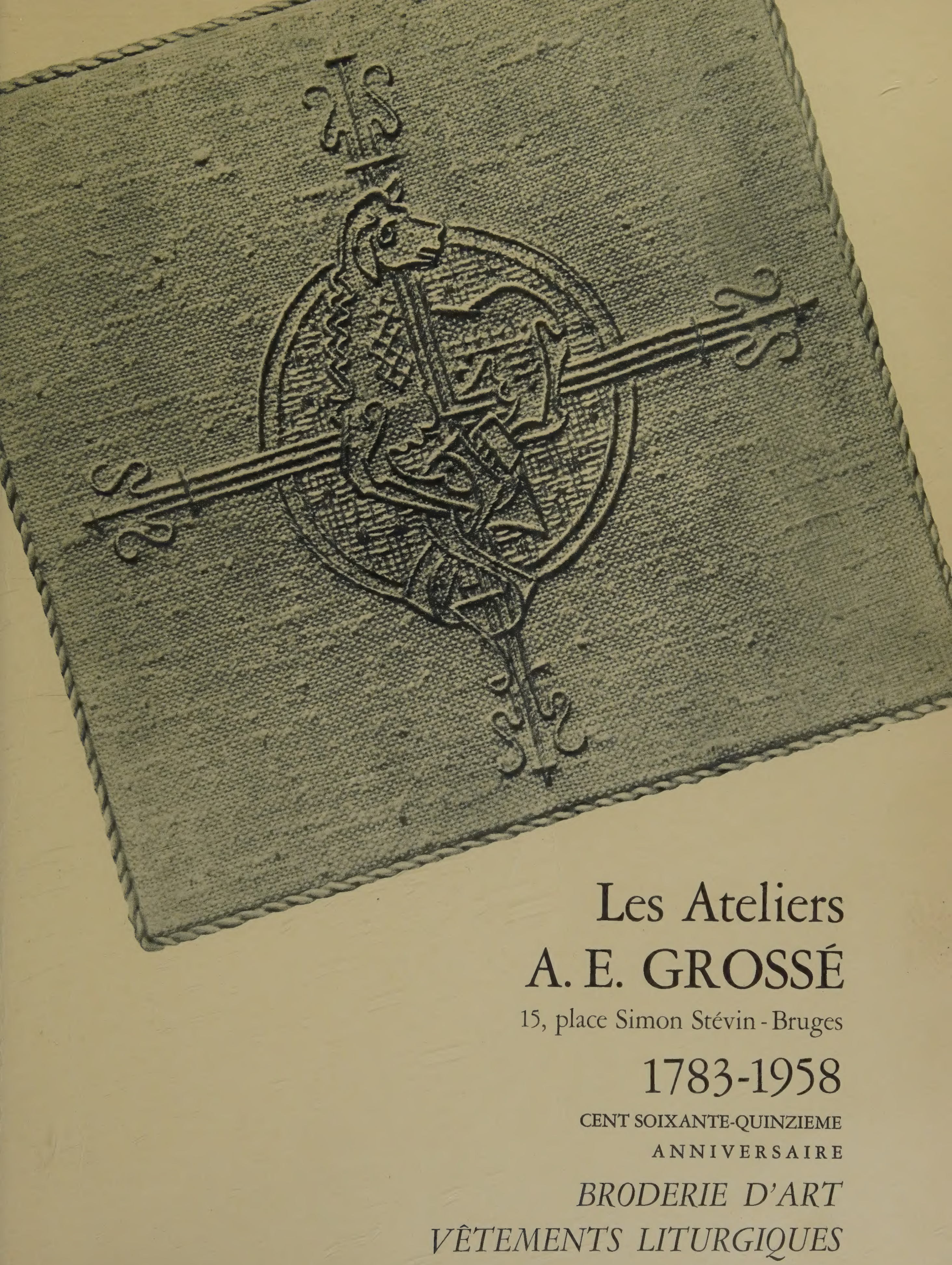



D·M·C


TOUTES RELIURES EN PLEINE PEAU,
EN PLEINE TOILE OU SOUS CARTONNAGE.
COLLECTIONS CLASSIQUES OU MODERNES,
DICTIONNAIRES, ANNUAIRES, CATALOGUES
TOUTES RELIURES.. OUVRAGES DE VULGARISATION D'ENSEIGNEMENT
Engel
Relieur
DEPUIS 1838
17, 21, Rue Pierre-Valette,
MALAKOFF
(Seine)
TOUTES RELIURES SPIRALES EN MATIÈRES PLASTIQUES
QUALITÉ D'ABORD, RELIURE "PLASTIC" DIFFUSÉE SOUS LICENCE EXCLUSIVE
EMPLOI DU PROCEDE DE RELIURE SANS COUTURE
FABRICATION EN GRANDE SÉRIE DE LIVRES D'ENFANTS


C.DEVROYE ET FILS
ORFEVRES
BRUXELLES
366 AVENUE DE LA COURONNE


LE
BON
CHOCOLAT
BELGE
Côte d'Or
COTE D'OR
COTE D'OR
ALIMENTA sprl
40 rue Bara, Bruxelles



Les Ateliers
A. E. GROSSÉ

15, place Simon Stévin - Bruges

1783-1958

CENT SOIXANTE-QUINZIEME
ANNIVERSAIRE

BRODERIE D'ART
VÊTEMENTS LITURGIQUES

